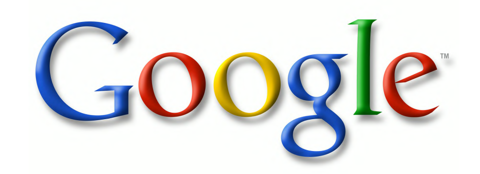
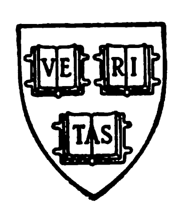



FL 3FGZ J


VE
RI
TAS


Digitized by Google

HISTOIRE

DE LA

RENAISSANCE ARTISTIQUE

EN ITALIE

TOME I

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

HISTOIRE

DE LA

RENAISSANCE ARTISTIQUE

EN ITALIE

PAR

CHARLES BLANC

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

TOME PREMIER



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

—

1894

AVANT-PROPOS.

En voyant annoncer un ouvrage posthume de Charles Blanc, le public s'étonnera peut-être qu'on ait laissé passer quelques années depuis la mort de l'historien des Peintres avant de lui livrer cette histoire de la Renaissance artistique en Italie. Il n'a fallu rien moins que la situation toute spéciale de l'élève et ami à qui Charles Blanc a légué ses papiers pour que cette publication ait été autant différée. Retenu à Rome par ses obligations de membre de l'École française au moment de la dernière maladie du regretté professeur au collège de France, l'éditeur de ce livre est lui-même revenu d'Italie dans un état de santé des plus graves qui s'est prolongé au-delà des prévisions et, pendant longtemps, lui a interdit tout travail. Il n'a pas tenu à lui de se décharger de cette mission. Malgré ses instances réitérées pour que le fardeau en fût confié à d'autres mains, on n'a pas voulu de cette dérogation aux vœux exprimés par le défunt; on a mieux aimé attendre, attendre des années. Il y a eu là un sentiment de délicatesse dont je me sens trop honoré pour le regretter, et j'en remercie celle qui, portant dignement le nom de Charles Blanc, garde avec tant de fidélité le culte de sa mémoire. Mais que cette explication dégage ma responsabilité d'un retard qui aurait pu être préjudiciable au succès de ce livre si le nom de Charles Blanc n'avait conservé sa très légitime popularité.

C'est que cette popularité ne tient pas à des causes futiles, à un

courant de mode et d'engouement passager. La beauté est éternelle; ceux qui se dévouent à sa cause en « simples confesseurs de la divinité », suivant un mot que Charles Blanc se plaisait à nous répéter, qui combattent pour elle pendant toute leur vie, et, en la dépouillant des nuages du préjugé et de l'ignorance, réussissent effectivement à la faire mieux connaître et mieux aimer, ceux-là doivent, semble-t-il, communiquer à leurs œuvres quelque chose de l'immortalité de leur culte. Cependant il n'en est pas toujours ainsi; combien des écrivains d'art de notre temps passeront à la postérité? Si Charles Blanc occupe parmi eux une place éminente et privilégiée, il la doit au caractère et à l'importance de ses travaux non moins qu'à leur étendue et à leur variété. D'autres sans doute ont cherché à formuler les lois de l'art, d'autres en ont raconté l'histoire ou apprécié les manifestations, mais nul n'a été, avec cette abondance et cette maîtrise, théoricien, historien et critique d'art.

Théoricien, dans ses grammaires et surtout dans cette classique Grammaire des arts du dessin, *il a rendu accessibles à tous par la clarté, le mouvement et la couleur du style des vérités esthétiques qui, pour n'avoir peut-être pas la valeur absolue qu'il leur prête, n'en restent pas moins de sévères gardiennes du beau et un obstacle aux fantaisies déréglées d'une époque où la tradition a bien perdu de son autorité. Historien, il ne repousse pas la précision du détail biographique, la discussion des documents, on en verra plus d'une preuve dans ces deux volumes. Mais il excelle à y introduire l'anecdote spirituellement contée, ou quelque rappel des lois esthétiques, ou ces vues d'ensemble sur une époque qui orientent le lecteur. Critique, il abonde en descriptions charmantes, claires et senties, saisissantes dans leur sobriété. En quelques traits, il fait voir la scène, sans qu'aucun détail caractéristique soit omis; ému devant l'œuvre d'art, il fait partager son émotion. Qu'on lise dans le premier volume de cette histoire les pages consacrées aux fresques de Giotto à l'Arena,*

aux peintures de Filippo Lippi à Prato; pour qui connaît le style des deux maîtres, ne représentent-elles pas la suite de ces beaux ouvrages presque aussi fidèlement qu'une gravure, et n'en font-elles pas revivre, en quelque sorte, l'âme et l'esprit? Avec l'amour passionné de l'art, nécessaire pour en bien parler, l'historien des Peintres possédait une compétence technique que l'intuition ne supplée pas; et c'est l'union de ces rares qualités qui assure la durée de son œuvre.

Charles Blanc se retrouve sous ce triple aspect dans les deux volumes de cette Histoire, qui va du douzième siècle au milieu du quinzième, de Grégoire IX à Pie II, de Nicolas Pisano à Antonio Filarete et à Paolo Romano, de Cimabue à Pinturicchio, de Dante à l'invention de l'imprimerie et de la gravure des estampes.

Les bornes que l'auteur avaient fixées à son travail étaient moins étroites. Sans refaire l'histoire de Michel-Ange et de Raphaël, à qui il avait consacré des études approfondies, il pensait conduire la Renaissance jusqu'à la limite extrême de son développement, jusqu'à ces dernières années du quinzième siècle, où l'art, maître de toutes ses ressources, ne montrait encore aucun symptôme de décadence, et conclure par un chapitre magistral sur Léonard de Vinci, qui eût été une apothéose. Mais Charles Blanc fut empêché par la mort de réaliser ce dessein. Pour moi, acceptant dans un sentiment de dévouement pieux et désintéressé, de revoir et de préparer pour l'impression ces cours professés au collège de France, je me suis fait un scrupule d'achever le livre dans les termes du plan primitif. J'aurais craint d'enlever de l'homogénéité à l'œuvre du maître par des vues personnelles qui pouvaient différer des siennes. Sans reprendre les démonstrations, je me suis borné, sur le manuscrit rédigé, à reviser minutieusement le texte et à le compléter par quelques notes, à préciser des dates, à rectifier des détails et des citations, à terminer

certains chapitres, à éviter par des interversions et des coupures les répétitions que justifie l'enseignement oral (1).

Ma part de collaboration se réduisant ainsi à peu de chose, je n'ai pas à formuler de réserve sur les principes esthétiques ou sur les jugements historiques qui y sont exprimés. Charles Blanc, si bienveillant, si tolérant pour ceux qu'il aimait, ne m'en voulait pas de lui exposer des théories ou des idées qui différaient des siennes, qu'il s'agît du style considéré comme but idéal de l'art, ou de l'origine et de l'esprit de la Renaissance. Il savait bien par exemple, dès le début de nos relations rendues en peu de temps très amicales par l'excellence de son cœur, que je ne me résolvais pas à considérer le moyen âge, à partir du douzième siècle, comme une époque de ténèbres épaisses, de tristesses profondes, d'asservissement intellectuel, d'ignorance irrémédiable, par suite, que cette somme de résultats qu'on appelle la Renaissance ne m'apparaissait pas, dans l'ensemble, comme une réaction contre les mœurs, les arts, la politique, le culte de l'âge antérieur. Les hommes de la Renaissance italienne, philosophes, humanistes, artistes, poètes, étaient-ils animés d'un esprit de destruction systématique contre les enseignements de la tradition et le génie latin que l'Église avait jusqu'alors représenté? Il serait bien téméraire de l'affirmer; mais l'individualité humaine avait pris cons-

(1) *Ma très modeste participation à ce livre date plutôt du temps où Charles Blanc composait ces leçons pour les auditeurs du collège de France. J'étais alors en Italie. Mes études me conduisaient successivement dans ces charmantes petites villes de la Toscane où sont cachés tant de chefs-d'œuvre de primitifs qu'on n'étudiait guère il y a trente ou quarante ans, San-Gimignano, Prato, Arezzo, Pienza, Borgo-San-Sepolcro, Urbin, Urbania. Charles Blanc voulait bien demander au jeune voyageur, qui avait alors plus de zèle que de science, des notes détaillées, utilisées au fur et à mesure, comme il avait auparavant demandé à l'étudiant des analyses de livres allemands ou italiens. Un voyage fait en commun à la fin de 1880 nous fournit une riche moisson d'observations qui n'ont pas toutes été publiées, entre autres sur les primitifs piémontais et Defendente de Ferrari, sur les particularités du style* lombard *comparé au style roman français, sur le néo-gothique italien inauguré par Bernardo Rossellino à Pienza, sur les principes de l'architecture civile établis par Baccio Pontelli au palais de Venise, par Francesco di Giorgio au palais d'Urbin, par Antonio Filarete à l'Ospedale-Maggiore de Milan, etc.*

cience de sa force et s'affranchissait des timidités scolastiques; les philosophes remplaçaient le péripatétisme par le platonisme chrétien; les savants étudiaient la nature face à face et non plus dans les livres. Instruits par la révélation des exemplaires antiques, émus par la beauté plastique, les artistes s'appliquaient à la faire jaillir de la réalité, à l'éterniser dans leurs ouvrages et se laissaient éblouir parfois jusqu'à ne voir et à ne chercher qu'elle. — Cette magnifique expansion s'était-elle donc développée sans germes? Non, l'éclosion s'était préparée dans l'ombre au douzième, au treizième et au quatorzième siècle, elle avait éclaté à la fin du quinzième siècle, non pas comme une floraison spontanée et sans racines sur les ruines d'un ordre de choses aboli, mais comme l'épanouissement attendu d'une moisson que les générations précédentes avaient préparée. « Vous êtes un attardé », me disait quelquefois en souriant mon vénérable ami, quand je défendais ces idées en sa présence avec une chaleur juvénile, et les divergences d'opinion contribuaient à l'affermissement de notre amitié plus que n'aurait fait une complète identité de sentiments. Charles Blanc n'a pas vu en elles un obstacle à ce que je fusse chargé de présenter ce livre au public. J'indique, en les signalant, que mon devoir était de respecter consciencieusement, dans mes retouches, l'esprit général de l'ouvrage.

Tel qu'il est, on ne me contredira point, j'ose le croire, si je le présente comme un excellent guide dans cette Italie des trecentisti *et des* quatrocentisti, *dans ce monde des maîtres primitifs dont l'étude est si captivante. Le visiteur de Florence et de Rome va toujours sans doute admirer Michel-Ange à la chapelle des Médicis et Raphaël aux chambres du Vatican; mais il regarde avec une curiosité plus éveillée et plus neuve les marbres, les fresques, les toiles de précurseurs immortels comme les Pisano, Giotto, Orcagna, les Lorenzetti, Masaccio, Benozzo Gozzoli, Mino da Fiesole et les Civitali, Ghiberti et Donatello, les Lippi et Piero della Francesca; il*

goûte dans ces œuvres grandioses ou charmantes une saveur imprévue, une ingénuité de sentiments que font valoir des procédés acheminés peu à peu vers une perfection où devaient seulement atteindre les maîtres de l'âge suivant. Les admirât-on moins que ceux-ci, on les aime davantage. Avec la chaleur d'une sympathie communicative, Charles Blanc fait pénétrer dans leur intimité. Ses biographies anecdotiques, aussi attrayantes mais plus exactes que celles de Vasari, racontent quelle vie, tout absorbée dans leur art, menaient ces laborieux créateurs de chefs-d'œuvre, dans quel milieu social se décidait et s'achevait leur destinée, comment ils travaillaient et de quelles difficultés ils avaient à triompher pour représenter la nature en effigie et traduire la réalité en vérité. Austères exemples d'application, de conscience, de volonté, qui, s'il le fallait, enseigneraient aux artistes, suivant le mot de Dante, « comment l'homme s'immortalise! » Pour le public, de jour en jour croissant, qui s'intéresse à l'art et à son histoire, ce livre servira de magistrale introduction à l'histoire des écoles italiennes, que Charles Blanc et ses collaborateurs ont traitée dans l'histoire des Peintres avec une ampleur où se révèle leur prédilection. En étudiant les arts et la civilisation de la Renaissance italienne dans leurs résultats concrets, il complète l'Art chrétien de Rio, où les thèses d'esthétique nuisent souvent à la description, trop pauvre aussi parfois d'éléments biographiques, et les belles études autant philosophiques qu'historiques de Burckardt en Allemagne et de M. Émile Gebhart en France.

Aussi bien, que le lecteur ne voie pas dans ces lignes une recommandation : elle serait tout à fait superflue, car on connaît le maître et son œuvre. Ce n'est ici que l'hommage d'un disciple au souvenir fidèle et ému, jaloux d'évoquer pour lui-même ce cœur d'homme aimant et généreux, ces hautes facultés de penseur, cette fécondité ingénieuse, ce brillant talent d'écrivain qui n'a pas connu la défaillance ni la vieillesse. Heureux les laborieux! heureux plus encore les en-

thousiastes! Le nom de Charles Blanc restera parmi ceux qui ont su le mieux allier l'effort continu de la recherche à la flamme vivifiante, à cette passion de l'idéal qui rapproche de Dieu. Et je donnerais volontiers pour devise à sa carrière littéraire si remplie cette épitaphe que nous épelions un jour ensemble, dans une chapelle obscure de Rome, sur une dalle effacée : UT MORIENS VIVERET, VIXIT UT MORITURUS.

M. F.

Juin 1889.

INTRODUCTION.

« L'Histoire ne commence et finit nulle part » a dit un historien dont je m'honore de porter le nom (1). Rien n'exprime mieux que cette simple parole combien est forte, fatale, indissoluble, la chaîne des événements qui composent l'Odyssée du genre humain, combien sont étroites les affinités, souvent obscures, par lesquelles sont liés les faits en apparence les plus divers. Dire avec précision en quel lieu et en quel temps a commencé la Renaissance, ou du moins ce qu'on appelle ainsi, ce serait supposer des solutions de continuité là où il n'y en a point. Les époques dites de ténèbres, comme celle, par exemple, qui suivit la mort de Charlemagne, au commencement du neuvième siècle, ne marquent dans l'histoire qu'une suspension momentanée de la vie spirituelle. Le courant dont on avait perdu la trace ressemble à ces fleuves que l'on croit taris parce qu'ils sont engagés dans les sables ou cachés dans un long souterrain, mais qui reparaissent, à une grande distance, pour briller au soleil.

Cependant, comme l'esprit humain ne peut embrasser toute chose, l'historien est forcé de s'arrêter à certaines dates, d'y planter, pour parler ainsi, des colonnes miliaires, afin de se reconnaître dans sa marche rétrospective à travers les âges. C'est donc au treizième siècle que nous ferons commencer l'histoire de la Renaissance italienne. Aussi bien, tracer à grands traits, en la résumant, l'his-

(1) Louis Blanc, *Histoire des origines et des causes de la Révolution française.*

toire du treizième siècle, c'est travailler à l'histoire du quatorzième siècle, car il est bien certain que chaque siècle a existé en puissance dans le siècle qui l'a précédé, de même qu'un enfant a déjà vécu, avant de naître, dans le ventre de sa mère.

Mais d'abord, qu'est-ce que le Renaissance? Question redoutable, compliquée, et qui comporte bien des distinctions à faire, bien des malentendus à éclaircir.

Pour savoir ce que fut la Renaissance, il faut se bien pénétrer de ce qu'avait été le moyen âge, en l'étudiant d'un point de vue assez élevé pour le considérer dans son ensemble. Dans l'ordre social et politique, trois pouvoirs s'affirment : la papauté, la monarchie, la féodalité. Le pape prétend à la domination de l'univers. Il affirme tenir de Dieu le droit de faire et de défaire les royautés ou les empires. Le monarque veut être le maître chez lui, et s'il subit la suprématie sacerdotale, il ne la subit qu'en frémissant. Les seigneurs, rois au petit pied, chacun dans son fief, affectent de révérer dans la personne du monarque le premier des nobles, afin que cette révérence leur soit rendue avec usure par les serfs qui leur sont soumis. Puis, au-dessous de ces trois pouvoirs, remue et souvent gronde la foule de ceux qu'on nomme les bourgeois et les vilains, dont quelques-uns, enrichis par le travail et par le commerce ou supérieurs par le caractère, commencent à former entre la noblesse et le pauvre peuple une classe moyenne, celle des plébéiens gras, *popolani grassi* — c'était le nom dédaigneux que leur donnaient, en Italie, les patriciens, d'un côté, le menu peuple de l'autre — et qui furent avec leurs clients, leurs amis et les travailleurs qu'ils faisaient vivre, les vrais fondateurs des républiques italiennes.

Sous le rapport de l'art, le moyen âge est marqué par une hostilité aveugle contre les ouvrages du paganisme, par le brisement des images, c'est-à-dire par la démolition des temples et la destruction des peintures et des sculptures antiques, parmi lesquelles ces divins ouvrages de Phidias qui renfermaient l'essence

du beau, et qui ont disparu sans qu'on sache, aujourd'hui encore, comment elles disparurent.

Constantin avait encouragé la destruction des idoles ; Théodose l'ordonna et Honorius, renouvelant au cinquième siècle cet ordre barbare, fut obligé d'ajouter à son édit ces mots mémorables : « S'il en existe encore dans les temples et les lieux sacrés (*Si quæ etiam in templis fanisque consistunt*). L'art du moyen âge, celui qui traduisait les pensées et les sentiments du christianisme, était donc, d'une part, dépourvu de la tradition antique, qui s'était perdue, noyée et défigurée dans le byzantinisme, et d'autre part, il était devenu hiératique, sacerdotal, au point que le concile de Nicée, en condamnant les iconoclastes, constate que les peintres ne font qu'exécuter les modèles fournis par les prêtres, et que ce sont les prêtres qui inventent, composent et consacrent toutes les œuvres d'art.

Mais quel est cet art byzantin qui est proprement l'art du moyen âge? En peinture comme en sculpture, cet art est toujours semblable à lui-même. Les prêtres de Byzance, comme autrefois les prêtres de l'Égypte, avaient donné la formule d'images qui étaient devenues traditionnelles. Ces poncifs invariables, traduits en mosaïque, empruntaient encore une plus longue durée et une autorité plus imposante de la dureté des matières dans lesquelles s'incrustaient les images de Jésus-Christ, de la Vierge, des saints et des anges. Parti de Byzance, l'art hiératique prévalut, même en Grèce, où les monuments païens, encore resplendissants de beauté, avaient échappé à la fureur des iconoclastes. Dans la Grèce devenue chrétienne, on ne faisait pas d'autre peinture, d'autres ouvrages de mosaïque, d'autres ornements que ceux dont les modèles étaient byzantins. On n'en voit pas d'autres dans les charmantes églises d'Athènes; on n'en voit pas d'autres, non plus, dans la belle église du monastère de Daphni sur le chemin d'Athènes à Éleusis.

La peinture antique, autant qu'on en peut juger par les fresques

de Pompeia, qui, malgré leur beauté, ne sont que de pâles souvenirs et des redites, la peinture des Polygnote, des Aristide, des Apelle, des Protogène, était un art libre, expressif, unissant le caractère à la beauté, le choix des mouvements à l'imitation de la vie. La peinture chrétienne, au contraire, celle du moyen âge — toujours en considérant les choses de haut, en suivant les grandes lignes sans s'arrêter aux petites exceptions, — était un art immobile, réduit en servitude, répétant à satiété les mêmes physionomies impassibles, les mêmes yeux hagards, les mêmes membres rigides, les mêmes plis de draperies, les mêmes couleurs symboliques et consacrées.

Toutefois les arts du dessin ne sont pas les seuls ni peut-être les plus grands. Il en est d'autres, dont l'empire sur les âmes est plus puissant encore. Je parle de l'art dramatique et de l'art musical. Ceux-là sont, eux aussi, sous la main de l'Église. Seule en possession d'instruire les foules et de gouverner l'esprit de ceux qui les gouvernent, elle s'est chargée elle-même de donner au peuple des spectacles et des fêtes.

Voici que la cathédrale remplace la scène antique, le foyer du théâtre est la sacristie, les prêtres sont les acteurs dans les églises, les moines dans les abbayes, les chapes et les ornements sacerdotaux servent aux représentations, la religion est un drame qui se chante et se joue dans le chœur. On taille en toile ou en soie des robes, des peplums, des dalmatiques pour les anges, des habits collants pour le diable. On fabrique avec du papier des arbres, des gazons, des fleurs pour représenter le Paradis terrestre, où l'Éternel, revêtu de l'étole ecclésiastique, va interpeller Adam, qui lui répondra : « Sire ». La scène de la tentation sera jouée par un serpent mécanique s'adressant à un jeune diacre vêtu en femme. Rien ne manque à la provision des costumes et des accessoires : la barbe pour celui qui fera le rôle de l'Éternel, des manteaux blancs pour les femmes, des palmes et des couronnes pour les chérubins.

La nativité du Christ est représentée avec l'étoile, la crèche, les animaux. Elle est d'abord prédite par Balaam qui arrive dans le chœur sur son âne, et qui est repoussé par les juifs incrédules. Vient ensuite l'ange de l'Annonciation, et comme il faut rendre les mystères visibles et palpables, Marie, sous les traits d'un diacre en robe, se couche dans un lit pour mettre au monde un enfant, entre le bœuf obligé et l'âne qui vient de porter Balaam.

Quelquefois on joue dans l'église des comédies allégoriques, par exemple celle dont les personnages sont le goutteux, la douleur, un médecin, un chœur de goutteux. Imaginez ce que devaient être de telles pièces écrites et parlées en mauvais latin ou bien dans ce mélange de latin et de patois qu'on appelait langue *farcie,* et dont le peuple ne comprenait naturellement que la moitié. « Ces ouvrages, dit Villemain, sont presque toujours insipides et monstrueux. On ne peut même en rien lire. Ce qui était naïf alors semblerait une froide et indécente bouffonnerie. »

Voilà dans quel état sauvage se trouvait le théâtre du moyen âge, même en France qui est la vraie patrie du théâtre moderne. Il n'existe pas de théâtre avant le quinzième siècle, ni en Italie ni en Espagne, ni en Allemagne ni en Angleterre, en dehors des mystères, des miracles et des légendes. Et il en est de la musique comme des autres arts. Tout le long du moyen âge, elle est essentiellement religieuse et sacerdotale. Les grands musiciens, engagés au service des rois, leur font de la musique sacrée, et ils s'appellent de ce nom significatif : *maîtres de chapelle.*

La musique! cet art tout moderne qui fait vibrer les âmes, qui atteint la conscience dans ses plus intimes profondeurs, qui exprime la vie, le mouvement, le recueillement, la rêverie, la passion, l'amour, la musique n'existe pas au moyen âge, ni l'art du chant, qui ne s'est formé que vers le milieu du seizième siècle, dit Fétis, sur l'art d'accompagner le chant par un orchestre et par des effets variés. A part quelques jongleurs qui accompagnaient sur un instru-

ment le chant des troubadours, il n'y avait de musique qu'à l'église. Aussi tous ceux qui écrivirent alors sur cet art furent-ils des ecclésiastiques. Après saint Ambroise, qui a réglé les quatre modes, dits authentiques, du plain-chant, imités de ceux des Grecs (le dorien, le phrygien, le lydien et le mixolydien), le pape Grégoire Ier, au sixième siècle, modifia et améliora le plain-chant qui devint, en prenant le nom de ce pontife, le chant grégorien. Ce chant, qu'on appelle aussi le chant romain, fut introduit en France, non sans opposition, par Charlemagne. Il se chantait à l'unisson comme il se chante encore là où l'on veut conserver la pureté du chant romain.

Il y a de la grandeur, sans doute, et une austère majesté dans ce chant grave, uni, solennel, quelquefois terrible (comme dans le *Dies iræ*) et qui n'est, à bien dire, qu'une prosodie. Mais que de barbarie dans le faux bourdon, dans les *litanies discordantes à l'usage des morts*, et même dans le *déchant,* c'est-à-dire dans le double chant ou chant à deux parties, qui était cependant le commencement du contre-point. Et comment donner le nom de musique à ces psalmodies sans rythme, sans mesure, qui laissaient à créer tout ce qu'ont découvert, au seizième siècle, pour le bonheur de la vie religieuse ou de la vie profane, les créateurs de la belle musique d'église et les inventeurs de l'harmonie moderne, qui furent aussi les promoteurs du drame lyrique, les Palestrina, les Gabrieli, les Monteverde ?

Au beau milieu du moyen âge se produit un événement prodigieux, sans exemple dans l'histoire humaine, un événement qui aura la plus grande, la plus décisive influence sur les arts de l'Occident : les Croisades. La délivrance du tombeau du Christ est le but idéal proposé aux nations chrétiennes de l'Europe ; mais les conséquences sont plus étendues que ne les prévoyaient les prédicateurs des Croisades, les Pierre l'Ermite, les saint Bernard. De cet Orient où ils allaient faire une œuvre pie, les Croisés rapportent des richesses de tout genre, des tissus merveilleux, des tapis, des

armes damasquinées, des faïences, des coffres, des bijoux, des parfums, ils rapportent aussi des habitudes ou du moins des idées d'élégance, des besoins de luxe, de sorte que ces mêmes chrétiens, poussés par une idée mystique, entraînés par une foi qui n'était peut-être pas également sincère chez tous, reviennent de leurs expéditions lointaines, les uns dans leurs manoirs sans confort, les autres dans leurs maisons sans air et sans lumière, mal rangées dans des rues étroites, si souvent visitées par la peste, et doivent rêver une civilisation plus douce, un intérieur plus orné, une vie moins pénible, plus décorée par les grâces de l'art. Oui, c'est de leurs excursions en Orient, c'est à la suite de leur séjour en Syrie, en Palestine, en Égypte, à Athènes où ils laissèrent des ducs, à Chypre où ils laissèrent des rois, que les peuples occidentaux rapportèrent une vague notion de la grandeur antique, et ce sentiment sans doute resté secret dans leur conscience qu'ils étaient par certains côtés des barbares auprès de ces Arabes, dépositaires alors de toutes les sciences et de tous les arts, et parmi lesquels nos chevaliers avaient rencontré à leur grande surprise, dans la personne de Saladin, un modèle élégant, fier, accompli, du caractère chevaleresque. La barbarie marchant sans le savoir à la civilisation, et le conquérant conquis par ceux qu'il a voulu conquérir : telle est une des conséquences historiques que l'on a légitimement pu assigner aux Croisades.

L'influence des Croisades se fait sentir particulièrement dans l'architecture. Les pèlerins de l'Occident ont pu observer l'arc brisé dans les mosquées du Caire, comme déjà les Normands l'avaient observé en Sicile lorsqu'ils firent la conquête de cette île quelque trente ans avant la première croisade. Mais une fois apportée en France, cette forme d'arc y devient le point de départ de tout un système de construction, bientôt combiné logiquement et très bien lié dans toutes ses parties. Au beau milieu du douzième siècle, de 1140 à 1160, on voit naître dans l'église abbatiale de Saint-Denis

et dans la cathédrale de Paris un nouveau genre de voûtes à nervures, dont les diagonales sont encore en plein cintre, dont les arcs parallèles deux à deux sont aigus, et qui constituent avec des contreforts extérieurs cette grande nouveauté qu'on a longtemps appelée l'architecture gothique, et qu'il faut maintenant appeler, du nom que M. Viollet-le-Duc lui a donnée, l'architecture française.

Nouveauté considérable, en effet, nouveauté à jamais mémorable, qui, en faisant porter l'édifice entier sur une ossature, en donnant un tout autre caractère à la physionomie intérieure des monuments religieux, en réduisant les murs qui remplissaient la fonction de soutenir à ne remplir que la fonction de clore, a changé les conditions de l'art de bâtir et produit la seule architecture originale qui ait paru dans le monde depuis l'antiquité.

En Italie, l'influence orientale se fait sentir avant les croisades, et cette influence renouvelle sur plusieurs points la face de l'architecture, les Pisans rapportent de la Syrie où leurs flottes les ont portés et de la Sicile, occupée alors par les Sarrasins qu'ils ont vaincus, le style arabe, qu'ils mêlent avec un singulier bonheur au style byzantin dans les magnifiques monuments de Pise. Chose à remarquer, l'Italie du moyen âge n'a rien produit de son invention en fait d'architecture. L'exemple des coupoles sur pendentifs lui était venu de l'Orient, par Ravenne au sixième siècle, par Venise, au dixième, et notre style ogival lui arrive au treizième siècle par le nord et par le midi en même temps. Le treizième siècle, qui fut chez nous la plus belle époque de la rénovation de l'art, ne marqua pour les Italiens que l'aurore de leur rajeunissement. Les développements et les explications qu'exigent ces vues générales pour être bien comprises trouveront naturellement leur place dans la suite de cette histoire.

Ce n'est point notre tâche de rechercher ce que la Renaissance, dans l'ordre politique et religieux, comporta de réaction contre le moyen âge. Remarquons cependant que, tout le long de ce qua-

torzième siècle qui ouvre justement l'ère de la Renaissance, les peuples s'insurgent, et que le libre examen tourmente les esprits sous les divers noms de l'hérésie. En 1307, l'Helvétie se révolte contre l'Empire et forme une ligue protectrice de ses libertés. En 1336, les Gantois se soulèvent, à la voix d'Arteweld, contre leurs seigneurs qui les avaient dépouillés de leurs privilèges. En 1344, Nicolo Gabrino, dit Rienzi, établit à Rome le gouvernement républicain. En 1355, le populaire, soutenu par le doge Marino Faliero, trame une conspiration contre le gouvernement des patriciens de Venise; en 1358 éclate la Jacquerie; en 1378, les *Ciompi*, c'est-à-dire les cardeurs de laine, opèrent une révolution à Florence, conduits par Michele Lando, l'Étienne Marcel de la Toscane; en 1382, les Maillotins s'insurgent à Paris, et en 1385, l'insurrection de Wat Tyler et de Jack Straw est en Angleterre ce qu'avait été en France la Jacquerie.

Animés à leur tour d'un esprit d'indépendance, les artistes se fatiguent d'être assujettis à des formes invariables, sacramentelles; ils s'affranchissent hardiment et substituent aux traditions invétérées de l'art byzantin un art qui va être plein de mouvement et de vie, et qui, retrempé dans la nature et s'inspirant des débris de l'art antique, ne sera pas une restauration du passé par un retour à l'antiquité païenne, mais l'annonce d'un nouvel avenir. Plus tard seulement, la musique a son tour; elle sort de l'église au seizième siècle pour devenir profane et mondaine. Les grands musiciens de Venise la transforment et créent tous les éléments de l'art moderne. « Monteverde, génie fécond, dit Fétis, dont la portée ne fut pas comprise de ses contemporains, ni peut-être par lui-même, car ce qu'il dit de ses inventions ne prouve pas qu'il ait vu qu'il avait introduit dans l'harmonie et dans les résolutions harmoniques un système nouveau de tonalité absolument différent de celui du plain-chant et qu'il avait trouvé le véritable élément de la modulation. Ce qu'il s'attribuait avec raison, c'était l'invention

du genre expressif, animé (*concitato*). Personne, en effet, ne peut lui disputer la création de cet ordre immense de beautés où réside la musique moderne, mais qui a conduit à l'anéantissement de la véritable musique d'église, en y introduisant le dramatique. » Car passer, en musique, du moyen âge à la Renaissance, c'est passer de l'église au théâtre, du plain-chant à l'opéra, de la monotonie à la variété, d'un dessin austère à un coloris brillant, du recueillement à la passion.

Pour ce qui est du théâtre moderne, il n'existe, en vérité, que depuis la Renaissance. Les farces, les soties et les moralités, jouées au palais par les clercs de la Basoche en concurrence avec les confrères de la Passion ne constituent pas un art dramatique. Comme nous l'avons dit, il n'y a pas de théâtre italien avant le quinzième siècle. Encore n'est-ce qu'au seizième que la littérature dramatique est cultivée par des poètes restés célèbres tels que l'Arioste, Machiavel, Tasse, Trissino, le cardinal Bibbiena. La révolution opérée par la Renaissance est si étonnante, si décisive que c'est au Vatican, devant le pape Léon X et les princes de l'Église, que l'on joue la *Calandra* du cardinal, et la *Mandragore* de Machiavel.

Il va sans dire que tout se renouvelle dans la littérature d'un pays, lorsqu'on y renouvelle ou qu'on y introduit le théâtre. Mais en Italie les auteurs dramatiques ont été précédés par les poètes et les prosateurs exquis du quatorzième siècle. Épris de toutes les beautés qu'ils découvrent dans les auteurs de la haute latinité, Pétrarque et Boccace copient d'une main diligente et pieuse, l'un les manuscrits latins, l'autre les manuscrits grecs. Boccace fait créer une chaire de grec, traduire les dialogues de Platon et les poèmes d'Homère; il occupe la chaire que les Florentins viennent d'établir pour la lecture et l'interprétation de la *Divine Comédie*. Dante lui-même, représentant la transition du moyen âge à la Renaissance, Dante est le premier grand génie du temps nouveau, car il est le premier à évoquer l'antiquité païenne si longtemps oubliée

lorsque, pour descendre dans l'enfer chrétien, il prend pour guide le chantre de l'*Énéide*.

Quelle que soit la diversité des aspects sous lesquels se présente le moyen âge, il n'est pas impossible, en voyant les choses d'un peu haut, de se l'imaginer comme la forêt obscure dans laquelle Dante se trouve perdu au commencement de son poème. Les routes sont effacées ; le lieu est sauvage ; en y entrant, on éprouve, ainsi que le poète, un sentiment de vague terreur. Le désordre règne, la tyrannie sème l'épouvante, la cruauté exerce autant de ravages que la peste. Le sentiment y domine et souvent y opprime la raison. Mais la poésie est là qui se cache, les arts sont là qui feignent de dormir. Bientôt le voyageur, après avoir parcouru tout entière cette forêt ténébreuse, se trouve dans une vallée découverte où il salue Dante et Virgile. Devant eux le sommet d'une colline s'argente des blancheurs de l'aube qui annonce l'arrivée du jour. Cette aurore est la Renaissance.

HISTOIRE

DE LA

RENAISSANCE ARTISTIQUE

EN ITALIE.

LIVRE I.

CHAPITRE PREMIER.

Frédéric II. — Nicolas de Pise. — Saint-Antoine de Padoue. — La chaire de Pise. — La tour Guarda-Morto. — L'église de la Trinité à Florence. — Santa-Catarina, San-Francesco et le Campanile de San-Niccolo de Pise. — Le tombeau de saint Dominique.

Par un de ces instincts qui mènent les peuples à leur insu, comme si une âme nationale planait sur les âmes particulières, l'Italie du moyen âge, toujours pleine du souvenir de l'ancienne grandeur romaine, rêvait de ressaisir la suprématie universelle, au moyen de sa propre unité. Mais au treizième siècle le temps n'était pas encore venu. Profondément divisée, l'Italie aspirait vaguement à l'unité en passant par ces associations fédératives dont elle avait un exemple dans la ligue lombarde si souvent renouvelée. Le morcellement des États et les divi-

sions intestines amenaient aussi le désir d'une autorité protectrice, et comme cette tutelle ne pouvait se trouver que dans l'un des grands pouvoirs qui se disputaient l'Italie, les uns la cherchaient dans l'empereur : c'étaient les gibelins, c'est-à-dire le parti des nobles ; les autres la voulaient dans le pape : c'étaient les guelfes, c'est-à-dire le parti populaire. Malgré certaines contradictions que présente l'histoire et qui, à la distance où nous sommes des événements, sont devenus pour nous inexplicables, on peut dire que les guelfes, bien qu'ils eussent dans leurs rangs des familles aristocratiques et puissantes, étaient des républicains et aspiraient au gouvernement démocratique sous la tutelle de l'Église, tandis que les gibelins, pourvus de fiefs et en possession des privilèges, tenaient pour l'empereur, parce qu'ils voyaient en lui le chef suprême des nobles et le seul pouvoir capable de contenir le peuple, ou comme ils l'appelaient dédaigneusement, la *pieve,* la plèbe. Au fond, la lutte des guelfes et des gibelins, devenue, en changeant de nom, celle des *blancs* et des *noirs,* n'était que le combat de la démocratie contre la féodalité, ce long combat dont le but n'était pas clairement défini dans les consciences, mais qui, cinq cents ans plus tard, eut en France, pour le compte de l'humanité tout entière, un dénouement tragique et grandiose : la Révolution française.

Ce que nous avons à dire du treizième siècle italien se rapporte uniquement ou, du moins, particulièrement aux lettres, aux arts, à la poésie. On y voit briller six grandes figures, Fréderic II, Nicolas et Jean de Pise, Arnolfo di Cambio, le Dante et Giotto.

Frédéric II occupe dans le siècle une place lumineuse et, sous quelques rapports, glorieuse. Petit-fils de Barberousse, il avait, à l'exemple de son aïeul, conçu la pensée de conquérir toute l'Italie, de la centraliser, de la soumettre à une civi-

lisation uniforme, de réduire les Lombards et d'affranchir les souverains temporels de la domination spirituelle du pape. Vicaire de Jésus-Christ, et investi par là d'un droit primordial et divin, le pape donnait et retirait les royaumes, disposait des peuples comme des diverses portions de son troupeau, et il leur enjoignait tour à tour d'obéir ou de désobéir aux maîtres qu'il leur avait imposés et dont il se croyait lui-même le maître absolu. Voici comment le pape Grégoire IX définissait les rapports des souverains avec la papauté. « Deux flambeaux, le soleil et la lune éclairent le monde ; deux pouvoirs le gouvernent, le pape et les rois. Mais de même que la lune reçoit sa lumière de l'autre astre plus brillant, de même les rois règnent de par le chef de l'Église qui procède de Dieu. » Frédéric n'entendait pas être la lune de la papauté.

Le premier, il prononça ce grand mot de *Réforme* qui fit de lui, au treizième siècle, le précurseur de Luther. Devançant de beaucoup son siècle, il attaqua ouvertement, par des manifestes adressés à tous les princes de l'Europe, les vices du clergé, son luxe, son esprit de domination. Il lui arriva même, après avoir poursuivi et torturé les hérétiques, de se servir d'eux contre le pape et de favoriser sous main leurs prédications ; mais comme il avait subi les terribles conséquences de l'excommunication fulminée contre lui par Grégoire IX, on peut croire que ce fut dans son intérêt personnel, pour fortifier sa propre puissance ou plutôt pour la mettre à l'abri, qu'il prit le rôle anticipé d'un réformateur de l'Église.

Le vaste projet qu'il avait conçu d'arracher l'Italie aux calamités qui résultaient de son morcellement en petits États, et de rendre indépendants de la papauté tous les souverains à commencer par lui-même, Frédéric II le poursuivit durant un règne de quarante-deux ans ; mais il eut affaire à trois papes qui furent des esprits élevés, profonds, des caractères

fermes et obstinés : Grégoire IX, Honorius III et Innocent IV. Étrange vie que la sienne! vie malheureuse en somme, avec tous les éléments qui font le bonheur des âmes orgueilleuses! Déclaré majeur à quatorze ans en 1208, il mourut en 1250. Jamais prince n'eut autant de couronnes à porter sur sa tête. Il était roi des Deux-Siciles en vertu des droits qu'il tenait de sa mère, roi des Romains par élection à la diète de Worms et plus tard à celle de Francfort, en 1212, empereur d'Allemagne sacré à Aix-la-Chapelle en 1215, roi de Jérusalem par son mariage avec Isabelle de Brienne, roi des Lombards malgré leur opiniâtre résistance. Il songeait, avons-nous dit, à créer de toute l'Italie un royaume unique, dont il aurait été le souverain temporel, et les qualités qu'il avait reçues de la nature le rendaient propre à jouer ce grand rôle. Il avait hérité de sa maison, la maison de Souabe, l'amour de la guerre, la bravoure, le désir de s'illustrer; mais, dissimulé de caractère, il s'était habitué aux intrigues, comme Mithridate s'était habitué aux poisons. Les Arabes disaient de lui : si c'était un esclave, on ne le vendrait pas vingt drachmes. Il paraît cependant qu'il était bien fait dans sa stature moyenne, qu'il avait des yeux vifs et pleins de finesse et que son visage agréable, ombragé par une chevelure d'un blond ardent, annonçait une haute intelligence et de la douceur. Grâce à l'éducation brillante qu'il avait reçue, il connaissait tout ce que, de son temps, on pouvait connaître. Il parlait le latin, l'italien, l'allemand, le français, le grec et l'arabe; l'étude de la philosophie, la fréquentation des savants et des artistes l'avaient rendu généreux et maître de sa colère, habituellement. Il s'était fait construire, pour y travailler, une tente qui était une horloge, où un soleil d'or et une lune d'argent marquaient les heures, comme pour faire entendre, à l'encontre de Grégoire IX, qu'il était à la fois la lune et le

soleil. Ami de la justice, il voulait que tout homme pût plaider contre lui et il se soumettait de bonne grâce aux sentences qui le condamnaient. Ami des lumières, il fonda des universités où l'on enseignait toutes les sciences et où étaient admis gratuitement les écoliers pauvres. De son amour pour les lettres et les arts, il reste encore d'autres témoignages : le livre qu'il composa lui-même sur l'art de chasser avec des oiseaux (*De arte venandi cum avibus*), autrement dit sur la auconnerie, et les belles monnaies qu'il fit frapper à Naples et qu'on appelle *monete augustali*. Ces monnaies ont une beauté relative, remarquable surtout en ce qu'elle est empruntée des monnaies antiques. L'effigie de Frédéric est gravée de profil, tournée vers la droite, sa tête est ceinte d'une couronne de lauriers, et la draperie, qui s'agrafe sur l'épaule, rappelle les coins des Césars; l'aigle qui est au revers a un grand caractère. Quant à son livre, Frédéric II le fit orner d'enluminures qui ne manquent ni de vérité ni de mouvement, mais qui ne pouvaient se rattacher à aucun modèle ancien, puisque ni les Étrusques, ni les Grecs, ni les Romains ne paraissent avoir connu la chasse au faucon.

Bien qu'il fût d'origine allemande, Frédéric II était italien par ses goûts, par la clarté de son esprit, par le choix qu'il avait fait, pour son premier ministre, du capouan Pierre des Vignes (*Petrus de Vineis*); il l'était aussi par son amour pour la langue italienne, dans laquelle il composa des poésies, les premières qui aient été écrites dans cette langue, un demi-siècle avant que Dante l'eût fixée. « Je suis italien, et tout le monde le sait » disait Frédéric II, et c'est justement parce qu'il était Italien dans le sang qu'il aima les arts, qu'il fut musicien et architecte, et qu'il employa à ses desseins les plus grands artistes de l'Italie.

D'après le récit de Vasari, lorsque Frédéric II eut été cou-

ronné en 1220 par le pape Honorius III, Nicolas de Pise fut emmené par l'empereur à Naples et y fut chargé d'agrandir et de finir deux célèbres palais fortifiés, le *Castel Capuano* et le *Castel dell' Uovo* (château de l'Œuf), qui avaient été commencés au douzième siècle sous le roi normand Guillaume I[er] et qui devinrent deux formidables citadelles.

Qui était ce Nicolas de Pise dont le nom a retenti dans toute l'Italie au treizième siècle? Il était petit-fils d'un Pisan et fils d'un certain Pietro de Sienne, qui, d'après les documents où on l'appelle *ser* ou *sere* (Monsieur), dut être un notaire de la République ou un magistrat. On doit croire et on a toujours cru que Nicolas était né à Pise, puisqu'on l'appelait *Pisano,* mais MM. Crowe et Cavalcaselle pensent qu'il pourrait bien être né dans la Pouille et il faut convenir que cette conjecture ne manque pas de vraisemblance, car en 1220, lorsque Frédéric fut couronné, Nicolas n'avait guère que quinze ou seize ans. Il ne pouvait donc pas être assez connu déjà, assez en vue pour que l'empereur le fît venir avec lui comme il aurait emmené un homme illustre né ailleurs que dans ses États, tandis que si Nicolas était né dans la Pouille, il est naturel qu'un prince qui se connaissait en fait d'art ait deviné en lui un artiste de génie et que, fier de le compter parmi ses sujets, il ait voulu se parer de la gloire promise à ce jeune homme, en lui confiant de grands travaux dans une des capitales du royaume des Deux-Siciles. Quant à la qualification de Pisan donnée à Nicolas dans l'inscription de la chaire de Pise, il lui suffisait pour la prendre d'avoir acquis dans cette ville les droits de cité.

Quoi qu'il en soit, on peut affirmer qu'à l'âge où l'on apprend encore Nicolas de Pise annonçait déjà un maître. Sans posséder aucun renseignement certain sur la date de sa naissance, on a de bonnes raisons pour la placer vers 1205, d'où il résulte

qu'il était bien jeune lors du couronnement de Frédéric. Ce qu'il fit dans le château de l'Œuf, et dans le *Castel Capuano*, nous ne le savons pas non plus, mais il est certain que Nicolas, bien qu'il soit regardé comme le régénérateur de la sculpture en Italie, le fut aussi de tous les arts du dessin, car ses travaux comme architecte sont aussi célèbres que ses statues et ses bas-reliefs.

Dans le temps où florissait Pisano, il n'y avait pas un artiste de quelque renom qui n'eût commencé à étudier l'architecture. Nicolas n'avait pas eu de peine à l'apprendre, ayant été élevé dans une ville comme Pise, toute couverte de monuments admirables, tels que le Dôme, le Baptistère, le Campanile. Cette ville était, au treizième siècle, la ville des Gibelins par excellence. Aussi bruyante qu'elle est aujourd'hui silencieuse, aussi puissante, aussi riche qu'elle est aujourd'hui déchue et appauvrie, elle était habitée par une population de 120.000 âmes, plus que double de celle qu'on y compte maintenant. Elle possédait plusieurs îles dans la Méditerranée. Sa marine rivalisait avec celle des Génois; elle faisait trembler les Sarrasins qui occupaient la Sicile. Ses rues étroites, sans alignement, sans niveau, assombries encore par les encorbellements multipliés dans les constructions du moyen âge, c'est-à-dire par la saillie des balcons et par les mâchicoulis des palais fortifiés, étaient remplies de boutiques où se vendaient les marchandises rapportées de l'Orient par les navires de la République, et ces boutiques n'étaient le plus souvent éclairées que par la lampe allumée aux pieds d'une Madone. Pour recevoir les rayons furtifs et intermittents du soleil, elles avançaient leurs étalages sur la voie publique, pleine de monde.

Les nobles s'y étaient fait une gloire d'élever des tours, *nobilium locupletum erat gloria turres habere*, dit Muratori, pour faire montre de leur puissance et aussi pour leur défense

personnelle dans les guerres civiles; la cité s'était protégée par des forteresses. Ces tours étaient au nombre de dix mille (*decies mille*), chiffre qui n'est pas invraisemblable, si l'on considère que l'on donnait volontiers le nom de tours aux maisons qui étaient couronnées de créneaux. Les tours dites guelfe et gibeline, qui étaient reliées par un rempart et qui existent encore, venaient d'être construites (en 1200), elles flanquaient une citadelle voisine de l'Arno et un arsenal qui contenait sept cents galères. Les grands avaient des palais et le peuple avait le sien. De plus, des citoyens riches avaient jeté sur le fleuve un pont magnifique, de sorte que la ville de Pise, où Nicolas fit son éducation d'artiste, lui offrait de beaux spécimens de l'architecture militaire et civile aussi bien que de l'architecture religieuse. Ceci peut expliquer pourquoi Frédéric II amena Nicolas de Pise à Naples, pour lui faire continuer ou agrandir les forteresses déjà commencées du *Castel Capuano* et du *Castel dell' Uovo*.

Mais l'architecte de ces forteresses était aussi un sculpteur. Les Pisans, dans leurs expéditions maritimes et guerrières, n'avaient pas seulement mis la main sur des tissus, des tapis, des armes, des faïences, ils avaient recueilli des fragments de sculpture antique, des vases en marbre, des sarcophages ornés de bas-reliefs et plusieurs de ces sarcophages avaient servi à recevoir les dépouilles mortelles des nobles pisans. Nicolas, en étudiant la sculpture, fut frappé de ces bas-reliefs. Il remarqua particulièrement un tombeau dont on avait fait la sépulture de Béatrix, mère de la comtesse Mathilde, et qui avait été encastré dans le mur extérieur du dôme, regardant le Campanile. Ce sarcophage, depuis placé au Campo-Santo de Pise, avait été sculpté à Rome par un artiste grec. Il représente, non pas la chasse de Méléagre, comme le dit Vasari, mais une des chasses qui étaient l'amusement favori d'Hippo-

lyte, fils de Thésée et d'Antiope; la figure qu'on avait prise pour Atalante est donc celle de Phèdre. Il observa aussi et il étudia curieusement un autre sarcophage, de travail romain, représentant bien cette fois la chasse de Méléagre, et un vase en marbre de Paros, autour duquel est sculptée une scène bachique dont il existe de fréquentes répétitions.

Depuis longtemps déjà, ces sarcophages étaient exposés aux regards de tous les artistes pisans, mais aucun d'eux n'eut des yeux pour les voir. En comparant ces fragments vénérables avec les ouvrages des sculpteurs de son temps, Nicolas de Pise comprit la beauté de l'art grec, la dignité de l'art romain; il sentit ce qu'avait de barbare la sculpture du moyen âge, cette sculpture aux figures courtes, aux gestes raides, aux draperies sans style et sans goût qu'on lui avait enseignée dans son enfance et qu'il avait pratiquée lui-même dans sa première manière. Le vase en marbre de Paros lui parut d'une élégance auguste à côté des statues et des bas-reliefs de la vieille école pisane. La lumière se fit dans son esprit, ou plutôt dans son génie, car il fallait du génie pour avoir l'intuition d'un art nouveau, qui s'inspirerait de l'antique sans le copier, qui saurait, avec des formes païennes, exprimer des sentiments chrétiens et concilier, s'il était possible et autant que possible, l'expression avec la beauté.

Ce pressentiment ne se réalisa qu'un peu plus tard, lorsque Nicolas eut à composer le dessin et à exécuter les sculptures d'une chaire (*pergamo*) pour le Baptistère de Pise. Les transformations, du reste, se font presque toujours lentement dans le talent des artistes. Lorsqu'ils suivent l'impulsion de leur sentiment personnel, ils arrivent très rapidement à produire des ouvrages qui ne seront point dépassés par eux. C'est, en effet, de vingt à vingt-cinq ans que les artistes supérieurs ont fait leurs chefs-d'œuvre, ceux qui sont une émanation directe

de leur âme, tandis qu'en général, lorsqu'ils doivent changer de manière sous l'influence d'une admiration récente, ils ne le font qu'après avoir hésité et en passant par des transitions plus ou moins longues.

Ce fut toutefois comme architecte plutôt qu'à titre de sculpteur, que Nicolas de Pise fut appelé dans le nord de l'Italie, quand il eut fini ses travaux à Naples. Il s'agissait d'élever une basilique à saint Antoine, mort en 1231, en odeur de sainteté. Vasari attribue à Nicolas de Pise cette basilique de Saint-Antoine de Padoue; mais comme on se défie de Vasari depuis que les commentateurs ont relevé dans son livre tant d'erreurs, ou au moins tant d'inexactitudes, on s'est empressé de contester cette attribution parce qu'elle n'était confirmée par aucun document authentique. Mais le monument lui-même est un document, ce me semble, et qui a bien son importance. Or voici ce qu'en dit Adolphe Lance dans son *Excursion en Italie* : « Le plan de cette église est en croix latine et elle est couverte par sept coupoles, celle centrale conique, et les autres hémisphériques. Deux campaniles, élégants et fins comme des minarets, s'élèvent sur chaque flanc, à l'extrémité du chœur. La forme en plan est octogonale, et ils sont ouverts sur chaque pan de quatre étages de baies à plein cintre qui, en les perçant à jour, ajoutent à leur légèreté. Les coupoles sont du quinzième siècle, mais les tambours qui les supportent datent évidemment du treizième, d'où l'on peut facilement conclure que ce système de couverture est celui du plan primitif. La courbe de ces coupoles est exactement celle d'une demi-sphère, ce qui est aussi classique que possible; cependant, comparées à celles de Saint-Marc de Venise, dont le galbe extérieur surhaussé se termine en pointe d'une façon plus moresque que byzantine, les coupoles de Saint-Antoine de Padoue paraissent aplaties, nues et froides... Je

vous ai dit que ce monument est l'œuvre de Nicolas de Pise, cela n'est pourtant prouvé par aucun document authentique. Mais ce qui établit ce fait d'une façon indubitable, c'est l'architecture même de Saint-Antoine. J'ai retrouvé là les mêmes tâtonnements de l'artiste, la même inexpérience de l'art ogival, que j'avais observée aux églises San-Zanipolo et des Frari, à Venise. Une certaine ampleur de conception séduit d'abord lorsqu'on pénètre dans l'édifice, mais cette première impression ne résiste pas, je dois le dire, à la plus simple analyse. Il faudrait ne pas connaître les belles formes de l'architecture française du moyen âge pour en admirer ces pâles copies. Quant aux détails, très rares d'ailleurs, de cette architecture, ils sont sans valeur aucune. J'en excepte pourtant les campaniles, qui sont charmants, c'est le mot, et la partie supérieure de l'abside, laquelle est percée d'une suite de baies jumelées à plein cintre, dont les pieds-droits alternés par de fines colonnettes sont d'une belle couleur, due au mélange du marbre et de la brique. Mais quelle pauvre façade! une petite porte centrale, à plein cintre, qu'écrasent, à droite et à gauche, quatre grandes arcades ogivales aveugles, aux voussures de briques anguleuses et sèches dont les arcs n'ont été jetés, cela est évident, que pour relier entre eux les contreforts et les dissimuler. Au-dessus, et dans toute la largeur de l'édifice, règne une galerie assez monotone, que couronne un pignon maladroitement percé d'un œil de bœuf et de deux fenêtres. Telle est cette façade. Mais l'église Saint-Antoine a un mérite : c'est la grandeur de son vaisseau, et vous savez que, pour beaucoup de gens, ce mérite-là peut tenir lieu de tous les autres... »

Ce jugement est sévère. Il ne paraît juste qu'en ce qui touche la façade, où au lieu de laisser, en effet, les contreforts apparents, on les a dissimulés en les réunissant par des arcs

dont ils semblent être les pieds-droits. Or c'est un principe en architecture que l'aveu sincère des constructions y est un élément de beauté, en d'autres termes que le beau n'y est le plus souvent que la saillie de l'utile.

Quant à l'intérieur de la basilique, il est imposant et mystérieux. Par les coupoles qui le couvrent, il se rattache au bysantin, car un des caractères de ce style est de multiplier les coupoles dans le même monument, en y ménageant, comme à Sainte-Sophie de Constantinople et à Saint-Marc de Venise, de petites fenêtres cintrées, à la base. Celle qui domine la croisée des transepts, Nicolas Pisano lui a donné une forme conique, sans doute en mémoire du Baptistère de Pise qu'il avait vu tant de fois dans son enfance et qui se termine en cône. L'intérieur de Saint-Antoine, dis-je, est rempli de superbes mausolées et de toute sorte de merveilles accumulées par la dévotion universelle de six siècles. Je me souviens d'y avoir vu et admiré le tombeau d'un Contarini, qui fut procurateur de Saint-Marc à Venise, tombeau dont la frise est soutenue par des esclaves enchaînés portant leurs fers avec élégance, puis le monument du cardinal Bembo, cet aimable savant qui fut aimé de Lucrèce Borgia, ensuite un célèbre bas-relief de Donatello la *sépulture du Christ,* et un autre bas-relief de Tullio Lombardo, qui a représenté saint Antoine ouvrant le cadavre d'un avare et trouvant une pierre à la place du cœur! Mais la chapelle particulièrement consacrée à saint Antoine éclipse tout. Sansovino y a épuisé son génie d'architecte, son talent de sculpteur. Au milieu s'élève un autel de granit qui renferme le corps du saint dans une châsse d'argent, et qui est protégé par une grille. Trois lampes d'or massif et vingt-quatre lampes d'argent éclairent cette chapelle d'une indescriptible opulence. Autour de la châsse se tiennent constamment, agenouillées et en prière, de ferventes jeunes filles qui,

passant leurs bras à travers la grille de bronze, veulent toucher le tombeau et y appliquent leurs mains tremblantes d'émotion.

La popularité de saint Antoine ne tient pas seulement à la dévotion des bonnes gens. Elle tient au souvenir qui s'est conservé à Padoue, par tradition, de la vie que menait ce saint moine, le plus illustre disciple de François d'Assise, et du courage qu'il déploya contre les oppresseurs du peuple. Quand on lit les sermons de ce religieux, on a de la peine à comprendre l'impression profonde que ses paroles produisaient non seulement sur la foule immense qui le suivait dans les campagnes, qui l'entourait dans les villes, mais encore sur les personnages les plus éclairés de ce temps-là. Ni Démosthènes, ni Cicéron, ni Bossuet, ni le père Bridaine ne firent autant d'effet, n'eurent autant d'empire sur les âmes que ce simple moine dont les homélies se composaient de passages tirés de l'Écriture, accompagnés de réflexions familières et de commentaires sans ornement, mais qui tous, partis du cœur, allaient droit au cœur. A sa voix, des savants renonçaient à leurs études, des princes à leur pouvoir, des citoyens à leurs inimitiés. Des peuples même se réconciliaient, des cités le prenaient pour arbitre, et des tyrans qui faisaient tout trembler autour d'eux tremblaient eux-mêmes d'entendre la voix du saint, ou seulement de rencontrer ses regards. Quelle intrépidité de conviction, quelle chaleur d'âme ne fallait-il pas avoir dans une ville où s'exerçait l'horrible tyrannie d'Ezzelino da Romano, dit le *féroce,* qui fit souffrir par tous les genres de tortures et périr par tous les genres de supplices plus de cinquante mille personnes, parmi lesquelles des enfants et des femmes — quel courage, dis-je, pour oser lancer l'anathème à cet homme atroce, et lui crier devant la multitude rassemblée au Prato della Valle : « Tyran barbare !

Chien enragé ! La sentence redoutable de Dieu est suspendue sur ta tête. Quand cesseras-tu de verser le sang innocent ? » Voilà qui contribue à expliquer la vénération traditionnelle des Italiens pour saint Antoine et pour son église.

Il y a tant d'analogie entre la basilique de Saint-Antoine, à Padoue, et la basilique de Saint-Marc, à Venise, il y a d'ailleurs si peu de distance entre Venise et Padoue, qu'il est impossible de ne pas croire que Nicolas Pisano, avant de construire son église, étudia la métropole vénitienne, qui était elle-même une imitation réduite de Sainte-Sophie. Comment il mêla au style bysantin le style ogival, cela se conçoit par deux raisons. La première est que l'architecture gothique dans laquelle on avait construit l'église séraphique d'Assise était chère aux disciples de saint François, la seconde est que ce style, qu'il est plus juste d'appeler le style français, avait été apporté en Sicile et dans l'Italie méridionale par les rois normands au douzième siècle, et que la chapelle royale de Palerme et même les monuments arabes antérieurs à la conquête des Normands ayant été bâtis d'après ce système de construction ou du moins avec cette forme d'arc, Nicolas Pisano avait pu s'en instruire lorsqu'il était au service de Frédéric II. Mais ce qui est bien remarquable, c'est que les commencements du gothique en Italie coïncident avec les premiers symptômes de la Renaissance, et l'homme qui a été le régénérateur des arts du dessin est justement celui qui a bâti à Padoue, à Venise peut-être, à Naples et ailleurs des édifices où l'arc en tiers-point joue un rôle. Ainsi, tandis que la Renaissance française est caractérisée par l'abandon du gothique, la Renaissance italienne commence à Nicolas Pisano, dont les œuvres architectoniques sont les premiers édifices gothiques de la péninsule.

Quoique l'architecture ogivale soit restée en Italie un art

d'importation, il est bien naturel, quand un peuple met si fortement à ses œuvres originales l'empreinte de son génie, que cette empreinte se conserve même sur les ouvrages dont les modèles lui sont venus de l'étranger. Autant les architectes français du treizième siècle étaient devenus clairs et logiques dans leurs constructions, où ils réunissaient le plus souvent la fermeté à l'élégance, la hardiesse à la solidité, autant les Italiens se montraient hésitants et timides dans l'imitation qu'ils faisaient chez eux de notre style ogival.

Il faut convenir d'ailleurs que les toits aigus, les combles à pentes rapides, par lesquels peuvent s'écouler facilement les pluies et les neiges, étaient beaucoup moins nécessaires en Italie qu'en France. Les hauts pignons le sont encore moins en Orient, et comme l'Italie était mise constamment en rapport avec l'Asie par les flottes pisanes, génoises, vénitiennes, qui avaient porté les croisés en Palestine, en Syrie, à Constantinople, et les marchands dans les ports du Levant, il n'était pas possible que les coupoles byzantines ne fussent pas présentes à l'esprit ou à la mémoire des architectes italiens qui devaient connaître, au surplus, la basilique de San-Vitale de Ravenne, bâtie au sixième siècle par les Grecs venus de Byzance à la suite de l'exarque et la basilique de Saint-Marc, à Venise, bâtie au dixième siècle. Ce que nous appelons le gothique ne put donc pas s'acclimater en Italie, et les grands artistes de ce pays durent mêler divers éléments au système de l'architecture ogivale.

Nicolas Pisano fut-il l'architecte des deux églises Saints-Jean-et-Paul et des *Frari*, à Venise? On l'a dit et Vasari l'affirme pour celle des *Frari*. Mais le fait est contesté, pour de bonnes raisons, par Selvatico, Lazzari et d'autres archéologues fort instruits qui ont sérieusement étudié ces questions et qui avaient, pour les résoudre, la ressource des archives

locales dans lesquelles autrefois on ne s'avisait point de fouiller. En revanche, les ouvrages de sculpture faits par Nicolas Pisano sont authentiques.

Le premier, dans l'ordre des dates, est la Descente de croix qu'il fit de haut-relief en marbre sur la lunette d'une des portes latérales de San-Martino, à Lucques. Dans ce morceau, l'influence de l'antique ne se fait pas sentir. Pisano, en se conformant au style des artistes pisans qui l'ont précédé, se montre bien supérieur à eux. Ils éparpillaient leur composition : il la concentre. Leurs figures étaient raides et gauches : les siennes ont de l'aisance et souvent de la grandeur. Ils étaient grimaçants : il est lui, expressif. Il l'est surtout dans le mouvement de la Vierge déposant un baiser de tendresse et de respect sur le bras pendant de son fils mort.

L'histoire de l'art est si étroitement, si intimement liée à la grande histoire, et les artistes, en Italie surtout, sont tellement mêlés à tous les événements, qu'il est impossible de raconter leur vie sans toucher quelques mots des circonstances au milieu desquelles ils ont vécu et travaillé. En 1248, Nicolas de Pise était à Florence, sans doute pour y étudier les plans de l'église de la Trinité, qui a été depuis remaniée par Buontalenti. La ville était alors le théâtre des plus sanglantes querelles entre les guelfes et les gibelins. Comme les Pisans, les Florentins avaient élevé de nombreuses tours dans les six quartiers de leur ville; ils vivaient retranchés dans leurs maisons; leurs palais étaient des forteresses. Jour et nuit, les citoyens s'épiaient du haut de ces tours, aux mâchicoulis très saillants; ils se jetaient des pierres, ils se lançaient des flèches avec des arbalètes, quand ils n'en venaient pas aux mains, et donnaient le spectacle étrange d'une ville en état de siège sans d'autres assiégeants ni d'autres assiégés que ses propres habitants. Les partis étaient à Florence dans cet état de surex-

citation lorsque Frédéric II qui était en guerre avec les Parmesans, sans pouvoir ni les réduire ni s'emparer de leur ville, écrivit à ses partisans, les gibelins de Florence, que, s'ils voulaient tenter un grand effort, il les seconderait puissamment par un envoi de six cents chevaux allemands qui marcheraient sous les ordres d'un de ses fils naturels, Frédéric d'Antioche. A cette nouvelle, les gibelins prennent les armes, les guelfes ferment leurs barricades. Mais les premiers, ayant eu l'idée de se réunir pour attaquer tous ensemble un seul quartier, renversèrent successivement les barricades des guelfes, qui, chassés de poste en poste, se réunirent à leur tour derrière un retranchement élevé à la porte San-Pier Scheraggio. Sur ce point, le combat était devenu très acharné, lorsque tout à coup parut dans la campagne la cavalerie de Frédéric d'Antioche, à qui les portes furent ouvertes par les gibelins. Exposés à une double attaque, les guelfes se maintinrent énergiquement, pendant quatre jours, dans leur enceinte, mais succombant à la fin sous le nombre, ils sortirent de la ville, la nuit de la Chandeleur, et ils allèrent, les uns se fortifier comme ils purent dans le Val d'Arno, les autres se réfugier dans les châteaux de Montevarchi, de Capraja et autres qui appartenaient à la noblesse guelfe.

Victorieux, maîtres de Florence, les gibelins se concertèrent alors pour détruire les forteresses qui avaient protégé la faction contraire. Trente-six palais, flanqués de tours, furent abattus. Restait une tour, appelée la *Torre di Guarda-Morto,* parce qu'on y gardait pendant quelques heures les morts qui devaient être ensevelis à San-Giovanni. Cette tour, haute de quatre-vingts mètres et plus (130 brasses), était située sur le marché vieux, tout auprès de l'église de San-Giovanni, temple antique, devenu alors le Baptistère de Florence. Bien qu'elle fût ornée à plusieurs étages de belles colonnes en marbre, les

gibelins jurèrent de l'abattre, uniquement parce qu'elle appartenait à une famille ennemie et parce que les guelfes avaient coutume de se rassembler dans le temple voisin de la tour. Ils auraient voulu qu'en tombant la tour écrasât l'église.

Comme ils délibéraient sur la manière de s'y prendre, Nicolas Pisano, qui était des leurs, fut consulté et il imagina de saper les fondements de la tour du côté du Baptistère, après l'avoir étayée du même côté. Son conseil fut suivi. La brèche faite au pied de la tour, on mit le feu aux étais, et l'on s'attendait à voir le monument s'écrouler sur le temple. Mais quel fut l'étonnement des gibelins, lorsqu'ils virent la tour virer sur elle-même et s'effondrer sans atteindre le temple dans sa chute. C'était là sans doute le résultat qu'avait voulu et prévu l'artiste, car il devait être incapable, lui architecte, de se prêter à la destruction d'un monument aussi vénérable, aussi précieux que le Baptistère de Florence. Depuis ce temps, selon Vasari, on s'est servi du moyen inventé par le gibelin Nicolas pour détruire sans danger tout édifice. A ce propos, il convient de se rappeler ce que dit le même biographe touchant les qualités de constructeur que possédait Nicolas Pisano. Né dans une ville bâtie sur un terrain marécageux et mouvant, il avait pu se rendre compte de l'instabilité du sol en voyant le campanile du Dôme, si fameux sous le nom de *Tour penchée,* se tenir hors de son aplomb, d'une manière si effrayante, si menaçante (1). Il fut le premier, dit Vasari,

(1) Pour le dire en passant, beaucoup de gens s'imaginent que la tour penchée de Pise a été un simple tour de force de construction et qu'il en est de même des autres tours penchées de l'Italie, car il y en a plusieurs dans la Péninsule, notamment à Bologne, où l'on en voit deux qui semblent tomber l'une sur l'autre comme deux personnes ivres, à Mantoue, à Ravenne, à Padoue, à Rovigo, et à Pise même. On s'imagine que l'architecte s'est complu à effrayer les spectateurs en leur faisant croire à un écroulement qu'il savait impossible. Mais si l'on prend la peine d'y regarder de près, de suivre la construction pas à pas, on demeure convaincu que les tassements qui se sont produits dans un sol humide et mal affermi ont été la seule cause du déversement de la tour; que

à faire bâtir sur pilotis les édifices de Pise en élevant, sur ces fondations inébranlables, des piliers réunis par des arcs.

Lorsqu'il fit tomber si ingénieusement la *Torre di Guarda-Morto*, Nicolas de Pise était occupé à suivre la construction, sur ses dessins, de l'église *della Trinità* à Florence, église charmante que Michel-Ange admirait au point de l'appeler son épouse, la *sua sposa*. Du vivant de ce grand homme l'église de la Trinité était encore intacte. C'est seulement en 1593, dix-huit ans après la mort de Michel-Ange, que Buontalenti la retoucha et en refit la façade dessinée à la Palladio.

L'église de la Trinité est à trois nefs, ce qui veut dire que la voûte centrale, en tiers-point, y est soutenue par des piliers. Ce genre de plan procure toujours des effets de perspective bien plus agréables que ceux d'une seule nef portant sur deux massifs, sur deux murs. Si une nef unique a l'avantage de présenter au premier coup d'œil un plus grand espace qui se découvre dans toute son étendue, l'église à trois ou à cinq nefs offre un continuel changement d'aspect, à mesure que les mouvements du spectateur déplacent le point de vue, de sorte qu'au lieu de présenter un vaisseau dont la grandeur indivise, en restant toujours la même, devient monotone, l'église à trois nefs non seulement varie d'aspect à chaque pas, mais, en nous cachant une partie de sa profondeur, elle nous laisse deviner ou supposer plus de grandeur que n'en a réellement l'édifice.

l'architecte, après être arrivé à onze mètres au-dessus des fondations, s'aperçut qu'une pente de plusieurs centimètres entraînait la tour du côté du midi; qu'il chercha dès lors à corriger sa construction en ramenant vers l'intérieur le centre de gravité qui se déplaçait, en donnant 14 centimètres de hauteur supplémentaire aux colonnes du midi; que, malgré ses efforts, de nouveaux tassements produisirent une différence de niveau qui devint irréparable et qui est aujourd'hui de quatre-vingts centimètres sur la plate-forme et de 4 mètres et plus du haut en bas. La *Tour penchée* n'est donc pas, comme on l'a souvent dit, un tour de force (qui eût été, par parenthèse, puéril et insensé), mais l'image d'une faute réparée au moyen d'un artifice calculé avec précision et qui est, pour le coup, le seul et véritable tour de force de cette construction étonnante.

Les églises italiennes au treizième siècle reçurent un genre d'embellissement, une partie accessoire qui dut favoriser singulièrement les progrès de la sculpture. Je veux parler de la chaire à prêcher. On ne la voulait plus alors adossée à un pilier ou au plein d'un mur. On la concevait comme un édicule isolé qui devait être placé du côté de l'évangile, c'est-à-dire à gauche de l'église en regardant le chœur. Cette partie secondaire de la construction avait eu d'abord la forme d'un sarcophage porté sur quatre colonnes et n'ayant que trois faces susceptibles d'être ornées. Les Pisans, qui étaient fiers de posséder l'admirable Baptistère élevé par Diotisalvi en face du dôme, eurent la pensée de l'enrichir d'un magnifique *pulpito* qui serait construit et décoré de sculptures par Nicolas Pisano.

L'artiste pour donner de l'importance à son petit monument, le dressa sur un plan hexagonal et le fit porter sur sept colonnes, dont six aux angles et une au centre. Cette disposition lui promettait cinq faces, et conséquemment cinq panneaux de marbre à couvrir de bas-reliefs. Les colonnes d'angles furent reliées par des pleins cintres trilobés, c'est-à-dire dont le vide est à demi fermé par des meneaux gothiques, et les colonnes durent porter des statuettes sur la saillie de leurs chapiteaux. Suivant la tradition byzantine, quelques-unes de ces colonnes reposent sur des lions — symbole convenu de la résurrection, — et celle du milieu sur un empâtement rehaussé de figures en demi-relief, parmi lesquelles on remarque un aigle.

Dans les cinq panneaux de marbre, Pisano sculpta en bas-relief : la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au temple (ou la Circoncision), le Crucifiement et le Jugement dernier. C'est ici que se révèle pour la première fois dans les œuvres de l'artiste pisan l'influence de l'antique. Les sarcophages grecs ou romains qu'il avait étudiés lui avaient ouvert

les yeux, nous l'avons dit, mais un artiste ne se transforme pas aussi vite qu'il s'annonce. Pisano, d'ailleurs, n'était pas homme à copier servilement ce qui l'avait touché, et l'admiration chez lui ne devait pas aboutir à une humble imitation. Déjà dans le bas-relief de l'adoration des Mages, on retrouve quelque chose des draperies romaines du temps des empereurs, draperies noblement jetées mais un peu rondes dans leurs plis. Les chevaux qui ont amené les Mages rappellent par leurs formes lourdes et boudinées les sculptures de la colonne Antonine à Rome; mais la figure de la Vierge se rattache à de plus beaux modèles, et par une certaine grâce de physionomie et d'ajustement que tempère la dignité du maintien, elle ressemble à la Phèdre du sarcophage grec, qu'on a reconnu pour être la chasse d'Hippolyte, et qui est aujourd'hui dans le Campo-Santo de Pise.

Toutes les fois qu'il jetait un coup d'œil sur la nature, Nicolas Pisano y surprenait des gestes, des mouvements, des motifs, dignes de la peinture par leur animation et de la sculpture par leur noblesse. C'est ainsi que le bas-relief de la Nativité se fait remarquer par la figure d'un ange agenouillé, qui verse de l'eau dans un bassin pour y laver l'enfant nouveau-né. Ce qu'il empruntait de l'antique, Nicolas de Pise l'interprétait à sa manière, il savait l'approprier à ses conceptions avec le respect d'un artiste ému, non avec la bassesse d'un plagiaire. On se croirait devant un marbre antique lorsqu'on regarde la Présentation au temple, où le sculpteur s'est souvenu et s'est emparé en maître du Bacchus barbu, soutenu par un jeune faune, qu'il avait admiré dans la scène bachique sculptée autour du vase grec en marbre de Paros, dont il a été question plus haut. Il en a fait un des prêtres du temple juif, donnant à la tête, qu'il a relevée, un air fier et plus grave, à la draperie une ampleur qui va jusqu'à la rendre pesante,

et changeant en une figure chrétienne le fils de Jupiter et de Sémélé (1).

La scène du Jugement dernier, sculptée sur un des panneaux de la chaire de Pise, est conçue dans le sentiment chrétien et dans l'esprit de symbolisme auquel la sculpture demeurait alors attachée : le souverain-juge est assis sur un trône soutenu par un lion et un taureau, et au-dessous de lui s'agitent Lucifer et le Cerbère de l'Érèbe antique, le Cerbère, dis-je, tant le monde avait de peine à oublier la tradition et les mythes du paganisme, tous imaginés par un peuple éminemment artiste. Plus tard, Nicolas Pisano traitera le même sujet avec plus d'animation et plus de bonheur, et ce sera pour nous une occasion d'y revenir.

Au-dessous du panneau qui représente le Jugement dernier, on lit sur le listel de la cimaise cette inscription en trois vers gravés sur une seule ligne :

Anno milleno bis centum bisque triceno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus
Laudetur digne tam bene docta manus.

(*L'an* 1260, *Nicolas de Pise a sculpté ce bel ouvrage; qu'une main aussi savante soit dignement louée.*) Il faut ajouter que le marbre de la chaire est si beau, si pur, qu'une lumière allumée dans l'intérieur transparaît au dehors.

(1) Combien le génie antique reste grand et digne, même dans la représentation d'une bacchanale! Le vainqueur des Indes, l'époux d'Ariane, lorsqu'il marche accompagné de satyres et de ménades, enivré lui-même par la liqueur dont il est le dieu, n'a rien de la bouffonnerie qui caractérise les compagnons de Silène, ni de la fureur qui possède les Thyades, ni de la folle gaité qui anime et fait danser les divinités champêtres. Il est grave et il reste beau jusque dans les fumées du vin. Son ivresse est divine, et lors même que sa tête retombe sur sa poitrine, et qu'un enfant le soutient dans sa marche un peu incertaine, il conserve encore assez de dignité pour servir de modèle au sculpteur qui veut modeler la figure d'un prêtre israélite dans les cérémonies du temple de Jérusalem. (*Note de l'auteur.*)

Les dates sont rares dans la vie des anciens artistes, et en particulier dans celle de l'artiste pisan. Vasari les respecte peu, ou bien il en est mal informé. En procédant par conjecture, là où nous manquent les dates authentiques, nous avons tout lieu de croire que les travaux d'architecture faits à Pise par le sculpteur qui a construit et modelé la chaire à prêcher du Baptistère, furent entrepris dans les années qui se placent entre 1260 et 1267. Il lui fallut du temps, en effet, pour surveiller la construction des églises et des palais de Pise, dont il donna les plans: Vasari lui attribue les dessins de San-Michele-in-Borgo; mais quelques-uns, entr'autres Pandolfo Tito, auteur du *Guida per la città di Pisa,* affirment que cet édifice est l'œuvre de Giovanni Pisano, fils de Nicolas. Ils se fondent sur les archives archiépiscopales, où Giovanni est indiqué comme l'auteur de la façade et des statues qui la décorent. D'autres croient savoir que San-Michele-in-Borgo fut bâti sur les plans de frà Guglielmo di Pisa, frère lai de l'ordre des dominicains, qui fut aussi l'élève de Nicolas, et qui serait l'architecte de l'église dont Giovanni n'aurait fait que les sculptures.

Quant aux églises de Santa-Catarina et de San-Francesco, elles furent certainement l'ouvrage de Nicolas. Mais la première, qui appartenait à l'ordre des dominicains a été modernisée, *rimodernata,* dit Pandolfo Titi; la seconde, qui était celle des frères mineurs à Pise, a été tranformée par le gouvernement italien en magasin militaire. Le plan de ces deux églises est à une seule nef. « Le Campanile de San-Francesco, dit M. Rohault de Fleury dans son beau livre *les Monuments de Pise au moyen âge*, a cela de remarquable que, par un tour de force de construction, il est soutenu en encorbellement par des consoles. »

J'ai parlé plus haut des qualités de constructeur que pos-

sédait Nicolas Pisano, et qui, d'ailleurs, lui étaient communes avec tous les architectes du moyen âge. Il en donna une preuve signalée en élevant à Pise un autre campanile, celui de San-Niccolo. Ce campanile si ferme dans ses parties inférieures, dont les arcatures sont percées uniquement de fenêtres étroites et longues en forme de meurtrières, si élégant dans sa partie supérieure qui commence par des arcatures portant sur des colonnes engagées, et qui finit par une galerie à jour, en arcades sur colonnettes, ce campanile a huit faces à l'extérieur; mais il est rond en dedans. Il contient un escalier en colimaçon (comme disent les ouvriers), qui forme dans son milieu un vide circulaire, semblable à un puits. De quatre en quatre marches s'élèvent des colonnes qui portent des arcs rampants et qui montent ainsi en spirale jusqu'au sommet de l'escalier, de sorte que ceux qui se trouvent soit en haut, soit en bas, soit au milieu, se voient tous monter et descendre.

Cette capricieuse invention a eu l'honneur d'inspirer deux architectes illustres : Bramante, qui en fit une imitation à Rome, quand il construisit le Belvédère du Vatican pour le pape Jules II, et Antonio da San Gallo, lorsqu'il eut à creuser le fameux puits d'Orvieto dans des circonstances qui valent bien qu'on les rappelle ici sommairement. Le pape Clément VII s'étant retiré à Orvieto avec la cour pontificale, après le sac de Rome par les soldats du connétable de Bourbon, eut à souffrir du manque d'eau. San Gallo fut chargé de creuser un puits au fond duquel on descend par un escalier qui est une imitation de celui que Pisano avait construit à San-Niccolo. Mais San Gallo imita son prédécesseur comme imitent les grands artistes. Il pratiqua dans le tuf deux escaliers en spirale profonds de soixante-un mètres, larges de treize et l'un au-dessus de l'autre pour conduire jusqu'au fond du puits les bêtes de

somme qu'on emploierait à puiser de l'eau. Par une des pentes elles arrivent jusqu'au point où on les charge, et remontant par l'autre pente elles trouvent, sans être obligées de rebrousser chemin, une porte de sortie opposée à la porte d'entrée.

Pendant que Nicolas faisait œuvre d'architecte et de sculpteur dans la ville de Pise, de grands événements se passaient en Italie. Après la mort de Frédéric II, en 1250, Manfred, un de ses fils naturels, s'était mis en possession du royaume des Deux-Siciles, à titre de régent d'abord et ensuite à titre de roi, titre qu'il avait usurpé sur son neveu Conradin, encore mineur. Ce Manfred était un guerrier brave, un cœur généreux, un artiste et un poète comme son père, duquel il avait aussi hérité, pour son malheur, une haine irréconciliable contre la papauté. Urbain IV, élevé au trône pontifical en 1261, voyait dans la personne de Manfred, et avec raison, le plus redoutable ennemi du Saint-Siège. Il se souvenait amèrement que Manfred avait succédé, quoique fils illégitime, à un roi excommunié, et qu'il avait refusé de prêter le serment de soumission à Innocent IV. C'était, du reste, comme souverain pontife seulement qu'Urbain IV détestait la maison de Souabe, les Hohenstauffen ; personnellement, en sa qualité de Français, — il était né à Troyes, en Champagne, — il n'avait point contre les princes de cette maison les sentiments patriotiques dont furent animés les papes de sang italien à l'endroit de la domination germanique. Mais disposant, lui aussi, des couronnes et des peuples et ne pouvant venir à bout des résistances de Manfred, Urbain IV adjugea le royaume des Deux-Siciles à Charles d'Anjou, frère de saint Louis.

En 1265, — l'année même où naquit le Dante, — Charles d'Anjou quitta la France n'ayant à sa suite que mille chevaliers, en attendant une armée que sa femme, la comtesse Beatrix, lui amena en Italie. Parti de Marseille sur une flotte de

vingt galères, il aborda, malgré les tempêtes, aux bouches du Tibre, et le 24 mai il fit son entrée triomphale à Rome, où, en l'absence du pape retenu à Pérouse, il reçut des cardinaux la couronne de Sicile, c'est-à-dire des royaumes en deçà et au delà du phare. Mais ces royaumes dont le pape lui avait donné l'investiture, Charles d'Anjou avait à les conquérir. Les deux rivaux se rencontrèrent l'année suivante à la bataille de Bénévent, où Manfred, trahi et vaincu, se précipita au plus épais de la mêlée pour y trouver la mort.

Lorsque périt ainsi le fils de l'empereur Frédéric II, qui avait été le premier patron de Nicolas Pisano, ce grand artiste était à Bologne, où il avait été appelé comme sculpteur et comme architecte. Selon Vasari, ce fut à l'occasion de la mort de Dominique Calaroga, fondateur de l'ordre dit alors des frères prêcheurs (depuis appelé l'ordre des dominicains), à qui les Bolonais voulaient élever une église et un tombeau. Mais comme Dominique Calaroga, mort en 1221, ne fut canonisé qu'en 1234, il n'est pas possible que la date de 1225 donnée par Vasari soit exacte. Ce ne fut, du reste, qu'en 1267 que le corps de Dominique fut transporté dans l'église qui lui est dédiée, à la place où l'on voit aujourd'hui son mausolée, au milieu d'une des chapelles latérales de l'église. On ne peut donc admettre qu'on eût déjà fait sculpter en marbre la vie et les miracles du saint, dix ans avant sa canonisation et quarante ans avant la translation de ses reliques. La date au surplus importe peu, sinon pour l'exactitude historique, au moins pour la beauté de l'ouvrage (1).

(1) J'ai vu plusieurs fois le tombeau de saint Dominique, dans les différents voyages que j'ai faits en Italie, et je l'ai regardé avec d'autant plus d'attention que l'un des anges agenouillé sur le monument, celui qui est du côté de l'Évangile, est une œuvre de la jeunesse de Michel-Ange. Je me hâte de dire que ce morceau, tout fameux qu'il est, ne fait point pâlir, comme on pourrait s'y attendre, comme je m'y attendais moi-même, l'œuvre de Nicolas Pisano. (*Note de l'auteur.*)

Dans la sculpture de Pisano une chose frappe tout d'abord : c'est l'inégalité des proportions. Par là se fait sentir à première vue la différence que met l'artiste et que doit mettre le spectateur entre les personnages sacrés et les personnages profanes. La Vierge qui est au milieu de la face antérieure, le Christ en croix sur la face opposée, et les saints qui occupent les angles sont plus grands que les figures sculptées en bas-relief sur les quatre faces du mausolée. Les artistes grecs sous les ordres de Phidias ont usé de cet artifice dans la frise du Parthénon. Les dieux assis y remplissent toute la hauteur de la frise, tandis que les prêtres, les canéphores, les métèques ne la remplissent qu'en se tenant debout, et les cavaliers en se courbant sur leurs petits chevaux syriens.

La tranquillité de la Madone forme un autre genre de contraste avec le mouvement des figures épisodiques parmi lesquelles on distingue celle du *cavalier renversé.* — C'est l'histoire d'un jeune homme nommé Napoléon, neveu du cardinal de Terra-Nuova, qui était mort d'une chute de cheval sur le pavé de Rome et qui avait été, disait-on, ressuscité par saint Dominique. — Les figures qui entourent le cavalier étendu raide mort sont naïvement conçues dans leur pantomime. Elles forment un tableau de marbre à trois plans. Celles du devant soulèvent le corps du jeune homme, dont le cheval s'est abattu en tuant son maître. Au second plan, la compassion est vive et vivement exprimée, non sans grâce, par les femmes accourues les premières au bruit de l'événement. Au troisième et dernier rang des personnages l'émotion paraît moins forte ; il s'y mêle un peu de curiosité. C'est ainsi que les choses se passent quand un malheur attire des rassemblements sur la voie publique. On remarque aussi dans un des bas-reliefs les apôtres Pierre et Paul recevant à la porte du ciel les Dominicains et remettant au fondateur le livre

des constitutions de l'ordre et le bâton de commandement. Ces figures sont noblement drapées et s'arrangent avec dignité. Le maître fait sentir ici sa supériorité sur l'élève qui a exécuté les bas-reliefs de la face postérieure, et qui était le frère Guglielmo Agnelli, de Pise, dominicain laïque. Un demi-siècle environ avant Giotto, Nicolas Pisano a regardé la nature, s'est inspiré de la vie agissante, et il a inauguré dans l'art du sculpteur ce style déjà libre, souple, animé, manifestement neuf, que l'artiste florentin devait introduire dans la peinture avec tant d'autorité et tant d'éclat.

CHAPITRE II.

Nicolas de Pise. — L'architecture dans les principales villes italiennes. — Chaire de Sienne. — Conradin.

L'histoire de la Renaissance italienne présente cette singularité que souvent les effets ne semblent pas se rapporter aux causes qui les ont produits, mais à des causes très différentes. C'est ainsi que l'on voit, au treizième siècle, ce qu'on appelle les arts de la paix fomentés par les guerres civiles et les guerres étrangères, et aussi par la constitution d'une grande partie de l'Italie en républiques. Les factions qui déchiraient les républiques italiennes du moyen âge, la crainte que ces républiques s'inspiraient l'une à l'autre, les rivalités haineuses qu'elles nourrissaient dans leur sein, loin de faire obstacle à la résurrection des beaux-arts, en favorisèrent l'épanouissement.

Et d'abord, le besoin de se fortifier donna une première impulsion à l'architecture. Sur tous les points de l'Italie, les villes élevèrent des remparts. Milan se fit une ceinture de murailles percée de seize portes de marbre dont la magnificence, dit Sismondi, aurait pu convenir à la capitale de toute l'Italie. La cité d'Asti, que la guerre avait dévastée, fut rebâtie et ceinte de murailles hérissées de tours au nombre de cent, dont quelques-unes existent encore. Il y en avait tant à Vérone, en 1228, qu'il fut interdit alors d'en élever de nouvelles. A Milan, à Gênes, à Bologne, à Ferrare, à Forli, à Viterbe, à Rome, partout la défiance et l'orgueil érigèrent des tours crénelées. La ville de Reggio s'entoura de fortifications. A Pise, on comptait jusqu'à dix mille tours. A Florence, l'architecture civile avait

la physionomie de l'architecture militaire. A Naples, sur une presqu'île où se trouvaient jadis la villa et les viviers de Lucullus, Frédéric II fit fortifier une maison de plaisance bâtie par Guillaume le Mauvais, prince normand, et ce fut, nous l'avons dit, Nicolas de Pise qui, en achevant le *Castel dell' Uovo* (le château de l'Œuf), transforma en citadelle l'ancien séjour du plus riche et du plus voluptueux des Romains.

Mais une remarque à faire ici, c'est qu'au treizième siècle l'architecture des villes italiennes ne porte pas seulement l'empreinte des mœurs du temps : elle a un caractère républicain ; elle est destinée à l'utilité commune, elle bâtit pour tous les citoyens. Dans les républiques, en effet, on construit, en vue du public, même les édifices privés, tandis que dans les monarchies on est tenté de construire en vue du prince même les édifices publics. Le château de l'Œuf est fortifié par Frédéric II dans l'intention d'y cacher ses trésors et d'y trouver un refuge, en cas d'émotion populaire. Le *Castel nuovo* élevé à Naples sous le règne de Charles d'Anjou, sur le modèle de la Bastille, n'était fait que pour l'orgueil et la sécurité de ce souverain cruel.

Au contraire, les remparts des villes, les palais de la commune, les temples ouverts à tout le peuple, les canaux qui répandent la fertilité sur tout un territoire n'ont d'autre objet que l'utilité publique. En ce genre, de magnifiques travaux furent entrepris au treizième siècle, entre autres le canal du *Naviglio grande* qui conduit les eaux du Tessin à Milan, en traversant un espace de trente milles, et qui fait la richesse d'une vaste portion de la Lombardie, le canal dit le *Panarello nuovo*, qui, partant de Modène pour se jeter dans le Pô, établit une communication de la ville avec l'Adriatique, et le bel aqueduc qui à travers les montagnes vient porter de l'eau à la ville de Gênes. En ce siècle, des ponts de pierre

vive furent jetés sur toutes les rivières, les rues furent pavées de larges dalles. La commodité de tout le peuple et l'élégance intérieure des cités furent considérées comme des objets que devait se proposer l'édilité de tout gouvernement libre.

Rien de plus magnifique que la construction du palais de la *Ragione* ou palais communal de Padoue. Ce palais, autrement dit le *Salone,* contient la plus vaste salle qu'il y eût alors en Europe, — elle a 83 mètres de long sur 28 mètres de large. C'est aussi dans le treizième siècle que la ville de Gênes creusa ses darses, construisit son arsenal, son môle superbe et son aqueduc. C'est enfin dans le même siècle que furent commencées à Florence la cathédrale, l'église de Santa Croce et le palais de la Seigneurie que domine la fameuse tour de la Vacca, ou plutôt le fameux beffroi, d'une construction si hardie, d'un caractère si farouche, dont la cloche retentissait dans tous les cœurs, lorsqu'elle sonnait les alarmes de la patrie ou qu'elle donnait le signal des guerres civiles. Ainsi, ni les discordes intestines, ni les querelles qui armaient les républiques l'une contre l'autre ne nuisirent, comme on aurait pu s'y attendre, au développement des beaux-arts, ou du moins du plus grand de tous; elles donnèrent naissance à une architecture qui n'avait pas eu d'exemple, et qui dans la suite n'a pas eu d'imitateurs.

En Toscane, comme l'observe l'historien toscan Ferdinando Ranalli, l'Église profita de l'émulation qui régnait entre les villes, et, dans chaque ville, entre les citoyens. Il arriva même que sur le terrain de la religion, les discordes furent momentanément suspendues, les haines ajournées. Dès qu'il s'agissait d'élever une basilique ou un édifice public, guelfes et gibelins, blancs et noirs s'unissaient pour mener à bien le projet. Les plus économes contribuaient volontiers à l'édification de ce qui devait embellir et honorer la ville. L'argent qu'on se refu-

sait pour le luxe intérieur et le confort de la vie privée, on le prodiguait à la chose publique. A cette cause il en faut ajouter d'autres, particulièrement la rivalité qui existait à Florence entre les corporations des arts et métiers. Ces corporations avaient alors une grande autorité, surtout celles qu'on appelait les *sept arts majeurs :* les juges et les notaires, les marchands de draps, les fabricants tisseurs de laine, les changeurs ou banquiers, les médecins, apothicaires et droguistes, — c'est celui dans lequel Dante se fit incorporer, — enfin, les merciers et fabricants de soieries, les fourreurs et pelletiers. Les arts mineurs, d'abord au nombre de cinq, furent : 1° les détailleurs de drap, 2° les bouchers, 3° les cordonniers, 4° les maçons et charpentiers, 5° les serruriers. Chacune de ces confréries avait un consul, un capitaine, un gonfalon, et tous les citoyens qui en faisaient partie devenaient aptes aux magistratures et ils étaient tenus de prendre les armes dès que la cloche annonçait un péril pour le repos ou la liberté de la commune. Illustres et glorieuses compagnies! s'écrie l'historien que j'ai cité plus haut ; elles dépensaient leurs gains au profit de la République, et sans s'être enrichies autrement que par leur travail, elles embellissaient la cité et la décoraient de monuments admirables.

Enfin, il faut regarder comme une circonstance favorable aux arts et aux artistes la fondation de deux ordres fameux, l'un, celui des dominicains ou *frères prêcheurs,* fondé en 1204 par Dominique Calaroga, Espagnol : l'autre, celui des *frères mineurs,* fondé en 1208 par François d'Assise. Ces deux ordres ayant besoin de couvents, d'églises et d'hospices firent naître des occasions nombreuses d'employer les arts du dessin, l'architecture, la sculpture, la peinture. Bientôt même ces occasions furent innombrables, au point que le même pape (Honorius III) qui les avait approuvés, dut mettre un obstacle à

la multiplicité des constructions monastiques par un décret du concile de Latran. Une partie considérable des travaux d'art entrepris au treizième siècle en Italie le fut pour les deux ordres dont je viens de parler, et une sorte de rivalité qui s'établit entre eux profita encore au développement des arts qu'ils appelaient à les servir. Mais cette rivalité n'empêcha point les frères prêcheurs et les frères mineurs d'employer les mêmes artistes, notamment Nicolas de Pise. C'étaient les franciscains de Padoue qui l'avaient choisi pour architecte de la basilique de Saint-Antoine, du *Santo,* disent les Italiens ; et c'étaient les dominicains de Bologne qui l'avaient chargé de composer et de sculpter si richement *l'arca di San Domenico,* c'est-à-dire le tombeau de saint Dominique, fondateur de leur ordre.

Pendant qu'il achevait ce mausolée avec l'aide de ses élèves, particulièrement du dominicain laïque Guglielmo Agnelli, de Pise, Nicolas fut appelé à Sienne pour y passer un contrat dont la minute a été publiée au siècle dernier par le père della Valle, religieux franciscain, dans ses Lettres siennoises (*Lettere sanesi*). Par ce contrat, daté du 8 novembre 1266, Nicolas s'engageait envers le père Milano, cistercien, président de l'œuvre de la cathédrale de Sienne, à élever et à sculpter une chaire (*pergamo*) dans cette cathédrale. Il s'obligeait : 1° à fournir à la fabrique du dôme onze colonnes de marbre blanc de Carrare de hauteur inégale, avec les chapiteaux nécessaires, et seize colonnettes de même marbre; il devait aussi apporter des lions, déjà sans doute tout sculptés, pour servir de base aux colonnes; 2° à établir sa résidence à Sienne au plus tard dans le mois de mars alors prochain (1267), jusqu'à ce qu'il eût mis fin à la chaire, sans pouvoir se charger d'un autre travail, mais en se réservant toutefois la faculté d'aller, quatre fois par an, passer à Pise quinze jours francs; 3° à con-

duire avec lui à Sienne ses élèves Arnolfo di Cambio, Lapo, et tel autre qu'il lui plairait de choisir (*et etiam uno alio discipulo*), lesquels seraient également tenus de séjourner à Sienne jusqu'à l'achèvement complet de la chaire; 4° à se contenter, pour prix des colonnes et des dalles de marbre qu'il avait à fournir, de soixante-cinq florins de Pise, et, pour son salaire, de huit *soldi* par jour (somme représentant douze pauls toscans en monnaie de nos jours), indépendamment de ses frais d'entretien, logement, nourriture pour lui et ses élèves, qui ne recevaient que six *soldi* par jour, et sans compter la dépense des chevaux qui restait à la charge de la fabrique. Il était stipulé en outre que si Giovanni, fils de Nicolas, voulait bien prendre part au travail convenu, il recevrait un salaire égal à la moitié de celui qu'on assignait à son père; qu'aucun des sculpteurs mentionnés dans l'acte ne serait sujet à un service personnel dans la république de Sienne; enfin qu'une violation quelconque du contrat serait une cause de résiliation, avec une indemnité de cent livres pisanes à payer par le contrevenant. Cette dernière clause ne tarda pas à devenir sérieuse. Arnolfo n'avait pas encore paru au mois de mai de l'année suivante, alors que les travaux auraient dû commencer en mars, de sorte que les fabriciens du dôme durent faire sommation à Nicolas de Pise d'avoir à exécuter le contrat. Les artistes se mirent alors à la besogne, et la chaire fut terminée au mois de novembre 1268 par le maître, assisté de Jean son fils et de ses élèves Arnolfo et Lapo, nommés dans l'acte, auxquels s'adjoignirent deux sculpteurs florentins, Donato et Goro.

On voit à Sienne, dans la cathédrale, ce précieux et fameux ouvrage. Plus grande que celle de Pise, parce qu'elle devait trouver place dans une église beaucoup plus vaste que le Baptistère, la chaire de Nicolas est de forme octogone, soutenue

par neuf colonnes dont quatre reposent sur des figures de lions et de lionnes, quatre sur des piédestaux sans ornement, et la neuvième sur un groupe de figures en demi-relief.

Il s'agissait, après avoir construit l'édicule, de sculpter en relief plus ou moins saillant sept panneaux formant les sept côtés fermés de la chaire, le huitième côté restant vide pour le passage du prêtre. Les sujets choisis par Nicolas furent la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au temple, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, le Crucifiement et le Jugement dernier. Déjà l'artiste avait traité les mêmes sujets dans la chaire de Pise, mais comme il n'avait eu là que cinq panneaux à remplir au lieu de sept, il ajouta aux premières données la Fuite en Égypte et le Massacre des Innocents. Pour la Nativité et le Crucifiement, il ne fit guère que reprendre les motifs de son premier ouvrage. L'Adoration des Mages et le Jugement dernier ne furent que des variantes, mais la Fuite en Égypte et le Massacre des Innocents étant des créations nouvelles, il importe d'y insister. Nous sommes ici d'ailleurs devant le berceau d'un art qui sera l'art moderne.

La Fuite en Égypte est représentée dans le même panneau que la Présentation, et cela parce que le sculpteur, pour développer le Jugement dernier, n'avait pas trop de deux panneaux. Il a donc malencontreusement mêlé et confondu en un seul et même tableau de marbre deux motifs qu'il n'était pas possible d'associer : dans la première moitié du panneau, un grand prêtre qui ne manque pas de dignité et une Vierge qui ne manque pas de grâce ; dans la seconde moitié, la Vierge avec l'enfant fuyant sur un âne, tandis que Joseph endormi sur le sol est réveillé par un ange. Je remarque ici — et c'est une observation qui se présentera plus d'une fois encore — que les premiers artistes du treizième siècle italien, peintres ou sculpteurs, ont mis beaucoup de vérité dans la représen-

tation des animaux et n'ont conservé un peu de convention que dans les figures humaines, surtout dans celles qui jouent les principaux personnages. Ce qu'ils ont de *réalisme,* comme on dirait aujourd'hui, est réservé pour la nature inférieure. C'est un enseignement que nous ont laissé les précurseurs et dont nous n'avons guère profité, nous qui voulons partout le naturalisme, même lorsqu'il s'agit d'exprimer dans des figures qui pensent et qui sentent une beauté qui est au-dessus de la vraie, — *pulchritudinem quæ est supra veram,* a dit un latin, — c'est-à-dire une vérité supérieure à cette vérité commune qui est le réel.

J'arrive au Massacre des Innocents. Une telle scène demandait une vivacité de mouvement, une variété de formes, une expression que l'artiste a essayé d'y mettre non sans faire un effort sur lui-même, comme on le voit par une certaine exagération de la pantomime dans les figures de soldats qui arrachent les enfants des bras de leurs mères pour les égorger. Il est évident toutefois que les artistes venus après Nicolas de Pise, et Giotto lui-même, se sont inspirés de sa composition quoiqu'elle fût moins heureuse que les autres. Il devait arriver qu'en étudiant à la fois la nature et l'antique, l'artiste pisan laisserait dans ses ouvrages la trace de cette double tendance de son esprit à la vérité et à la noblesse, et ne saurait pas toujours concilier ces deux éléments que les Grecs avaient si harmonieusement fondus dans leurs marbres. Aussi est-il tantôt étroitement préoccupé de l'anatomie, comme par exemple lorsqu'il représente le Christ crucifié avec une poitrine d'Hercule et des petits bras, tantôt infidèle aux proportions mesurées par la belle nature aussi bien que par l'antique, lorsqu'il donne au Christ du Jugement dernier des bras longs et un petit torse. Il faut croire au surplus que les défauts de ce bas-relief tiennent à la collaboration des élèves de Nicolas,

moins habiles que lui, car le talent du maître se retrouve dans les mouvements souples et variés des figures que l'on voit sortir de leurs sépulcres. Quant à Lucifer, c'est ici un monstre à masque grotesque, ayant des oreilles de chien, des cornes de bœuf, des jambes de vautour et des pieds de griffon.

A moins d'aller à Sienne tout exprès pour voir la chaire dont nous parlons, la chaire du dôme, il est difficile de concentrer longtemps son attention sur cet ouvrage, tout fameux qu'il est, tant est magnifique la cathédrale qui l'abrite, église majestueuse, étonnante par les richesses qu'on y découvre à chaque pas, précieuse depuis le pavé jusqu'à la voûte, depuis le bénitier jusqu'aux stalles du chœur. Comme la basilique de Saint-Marc à Venise, la cathédrale de Sienne resplendit dans le mystère. Tout y est rare, non seulement la chaire de Nicolas Pisano, mais le tabernacle, les bronzes, les marbres, les bas-reliefs, les mosaïques, les gravures du pavement, la marqueterie, sans parler des antiphonaires enluminés de miniatures sans prix, et de cette bibliothèque (*Libreria*) décorée par Pinturicchio et Raphaël de fresques admirables et miraculeusement conservées.

Pendant que Nicolas de Pise achevait la chaire de Sienne, il se préparait dans le royaume de Naples des événements faits pour préoccuper singulièrement l'artiste qui dans sa jeunesse y avait été conduit par Frédéric II. Le petit-fils de cet empereur, Conradin, à peine âgé de seize ans, avait grandi dans la pensée et dans l'espoir de venger son aïeul, son père et son oncle dépouillés de leur royaume par Charles d'Anjou. Sa mère Élisabeth l'avait dressé au courage et façonné pour la gloire. Pressé par les gibelins et entraîné aussi par l'ardeur de son sang, ce tout jeune homme résolut de reconquérir le royaume des Deux-Siciles. Le dernier rejeton de la maison de Souabe allait jouer le dernier acte de ce long

drame qui avait passionné le moyen âge, la lutte des papes et des empereurs.

L'histoire de Conradin est connue. Je n'en rappellerai donc que les principaux traits, ceux qui caractérisent les mœurs et l'esprit du temps. Conradin, entré en Italie par Vérone, se dirigeait vers la Ligurie ; il allait rencontrer Charles d'Anjou, qui, pour lui fermer le passage, s'était avancé sur les confins du territoire de Pise, lorsque ce dernier fut appelé dans l'Italie méridionale par la nouvelle que la Pouille et les Abruzzes s'étaient révoltées et que les Romains eux-mêmes avaient été gagnés à la cause de son rival. Le pape, — c'était alors Clément IV, — effrayé de l'état des esprits, écrivit à Charles d'Anjou comme un tuteur écrirait à son pupille : « Je ne sais pourquoi je t'écris comme à un roi, tandis que tu parais ne point te soucier de ton royaume; il reste sans chef, déchiré par les Sarrazins ou par des chrétiens perfides; épuisé d'abord par les brigandages de tes ministres, il est à présent dévoré par tes ennemis : ainsi la chenille détruit ce qui a échappé à la sauterelle. » Rome, devenue gibeline en dépit du pape, retiré à Viterbe, se préparait à recevoir Conradin en grande pompe, malgré l'excommunication fulminée contre lui par Clément IV; le jeune prince y entra bientôt avec une magnificence impériale, escorté de huit cents chevaux espagnols et de tous les seigneurs gibelins qui avaient servi sous Manfred.

Il lui fallait de l'argent : il ne se fit pas scrupule de prendre les trésors des églises, et il partit de Rome le 18 août 1268, à la tête de cinq mille hommes d'armes, pour aller à la rencontre de Charles d'Anjou dans le royaume de Naples. Il y pénétra par les Abruzzes et se trouva bientôt en présence de ses ennemis dans la plaine de Tagliacozzo, où Charles d'Anjou s'était avancé à grandes journées, avec une armée inférieure en nombre. Par le conseil d'un vieux baron français, qui revenait

de la croisade, Charles d'Anjou se cacha dans un vallon avec huit cents chevaliers, l'élite de l'armée guelfe. Le gros de ses troupes fut mis sous le commandement d'un officier qui ressemblait au roi et que l'on revêtit des habits royaux : il s'appelait Henri de Cosenza. Conradin, à la tête des Espagnols et des gendarmes allemands, fondit sur la petite armée qu'on lui opposait et n'eut pas de peine à la vaincre et à la mettre en fuite. Ses soldats ayant trouvé sur le champ de bataille le corps de Henri de Cosenza, qui, pour mieux tromper l'ennemi, s'était fait généreusement tuer avec les insignes de la royauté, se crurent d'autant plus victorieux : ils rompirent leurs rangs et se dispersèrent à la poursuite des fuyards. Alors parut le vrai Charles d'Anjou avec ses huit cents chevaliers; tombant à l'improviste sur les troupes débandées de Conradin, ils en firent un affreux carnage. Impuissant à rallier ses soldats disséminés et découragés par une attaque aussi imprévue, Conradin, qui déjà avait quitté son armure et s'était assis à l'ombre d'un bouquet d'arbres, au bord d'une petite rivière, n'eut que le temps de s'enfuir vers Rome avec son cousin Frédéric et une faible escorte. Cette fois les Romains le reçurent comme un vaincu. Après avoir passé une nuit dans le Colisée, Conradin et ses amis partirent, déguisés en paysans, et, arrivés à Astura, sur le rivage de la mer, à quarante-cinq milles du champ de bataille, ils s'embarquèrent sur une felouque avec le projet de passer en Sicile. Mais le seigneur d'Astura, qui avait été comblé de biens par Frédéric II, donna la chasse au petit-fils de son bienfaiteur, le prit et le livra. Conradin et ses compagnons furent conduits à Naples chargés de chaînes, et on les enferma dans ce même château de l'Œuf que Frédéric II avait fait fortifier par Nicolas de Pise. Qui aurait pu prévoir qu'en bâtissant une forteresse pour le roi des gibelins, pour l'empereur d'Allemagne, l'architecte pisan travail-

lait à la prison où le roi des guelfes ferait enfermer le petit-fils de cet empereur?

Charles d'Anjou était vindicatif. Il résolut la mort de son prisonnier; mais, voulant donner à sa haine les apparences de la justice, il composa un tribunal pour le faire juridiquement assassiner. Un seul juge prononça la mort; tous les autres gardèrent le silence. Le roi fit rédiger là-dessus une sentence de mort par son protonotaire. Conradin jouait aux échecs avec son cousin Frédéric d'Autriche lorsqu'on vint leur lire cette sentence. Ils l'écoutèrent avec calme et demandèrent trois jours pour se préparer à la mort. Conradin sollicita et obtint la grâce de mourir le premier. Un échafaud fut dressé sur la place du Marché, à Naples, au bord de la mer. Charles d'Anjou s'était placé à une fenêtre voisine pour jouir du spectacle. Le juge provençal qui avait seul voté la mort fut chargé de lire la sentence aux condamnés. Comme il achevait, Robert de Flandre, gendre du roi, se précipita sur ce juge inique et, lui perçant la poitrine de son épée, il s'écria : « Il ne t'appartient pas, misérable, de condamner à mort un si noble et si gentil seigneur! » Le juge tomba mort en présence du roi qui demeura impassible. Conradin ayant quitté lui-même son manteau, poussa ce cri : « Oh! ma mère, quelle nouvelle tu vas recevoir de moi! » Puis, voyant les larmes du peuple qui sanglotait, il jeta son gant dans la foule, comme pour appeler un vengeur, et se livra aux bourreaux. Après lui furent décapités le jeune Frédéric d'Autriche, les deux généraux de l'armée gibeline, les comtes Lancia, et deux nobles Pisans, les Donoratico père et fils. Par un exécrable raffinement, le roi Charles voulut que le fils fût exécuté avant le père.

Ce ne fut pas encore la fin de cette longue tragédie. La cruauté du roi eut partout des imitateurs; les barons de la

Calabre furent envoyés au supplice, plusieurs gibelins de Sicile furent mis à mort, le fils d'un bâtard de Frédéric II, Frédéric d'Autriche, fut pendu après qu'on lui eut arraché les yeux. La ville d'Augusta, entre Catane et Syracuse, fut assiégée et prise par trahison, et les douze cents citoyens armés qui la défendirent courageusement furent amenés l'un après l'autre sur le rivage de la mer et décapités. Pas un seul n'échappa. A Rome, Charles d'Anjou fit couper les jambes à tous ceux qui lui furent signalés comme partisans de Conradin, mais craignant ensuite que la vue de ces hommes mutilés ne révoltât le peuple romain, il les fit enfermer dans une maison de bois à laquelle on mit le feu (1).

Après l'exécution de Conradin, son corps et celui de ses compagnons avaient été inhumés dans le sable du rivage. Le lendemain on vit venir dans le port une galère tendue de noir. La mère de Conradin, arrivée trop tard pour sauver la vie à son fils dont elle apportait la rançon, employa la somme qu'elle venait offrir à restaurer et embellir l'église des carmes où elle fit déposer les corps de Conradin et de Frédéric. Un artiste dont on ignore le nom fut chargé par les religieux de sculpter une statue d'Élisabeth de Bavière, pour en orner l'église que cette malheureuse mère avait dotée avec la rançon inutile de son fils. Cette statue, d'ailleurs médiocre, représente la mère de Conradin tenant à la main une bourse. Après avoir décoré une des entrées de l'église, elle a été transportée au musée et l'intérêt historique qui s'y attache supplée au talent de l'artiste. Charles, qui n'avait pas voulu leur accorder la sépulture dans un terrain consacré, consentit à la translation des suppliciés à l'église des carmes. La dévotion se mêlait facilement à la cruauté dans les âmes du moyen âge. Le vainqueur

(1) Cf. Sismondi, t. III, ch. XXI.

de Tagliacozzo eut la pensée de faire élever auprès du champ de bataille une abbaye de Templiers où l'on déposerait les ossements des morts dont la plaine était jonchée, et où l'on dirait jour et nuit des messes pour le repos de leurs âmes. Ce fut Nicolas de Pise qu'il chargea de construire cette abbaye, de sorte que, dans ses vieux jours, l'artiste pisan qui avait commencé sa carrière sous les auspices de Frédéric II se trouvait amené, lui vieux gibelin, à bâtir un couvent en commémoration et au lieu même de la victoire remportée sur ses amis et sur le dernier descendant de son ancien protecteur. Construite sur une hauteur d'où la vue s'étendait sur le champ de bataille, elle n'est plus aujourd'hui qu'un monceau de ruines; le souvenir de la victoire des Français ne se retrouve, dit Perkins, que dans une église du voisinage, nommée *Santa Maria della Vittoria.* On voit sur l'autel de cette église une statue qui fut déterrée par un habitant de Tagliacozzo et qu'on suppose avoir jadis appartenu à l'abbaye. Une dispute s'était élevée entre les habitants de Tagliacozzo et ceux du village de la Scorgola pour savoir à qui devait revenir la statue. Pour trancher la question, il fut décidé que l'objet du litige serait placé sur le dos d'une mule et qu'on laisserait aller celle-ci où la mènerait son instinct. La mule porta la statue à la Scorgola.

CHAPITRE III.

Cimabuë. — La mosaïque du Baptistère de Florence, œuvre de Jacopo da Torrita. — La madone de Santa-Maria-Novella et la madone de San-Francesco d'Assise, aujoud'hui au Louvre. — Basilique d'Assise.

Nous avons vu la sculpture italienne renaître à Pise sous la main d'un homme de génie : la renaissance de la peinture en Italie fut plus tardive. Cela s'explique peut-être par ce fait qu'elle y était exercée par des mosaïstes dont l'art est de sa nature peu changeant. Les Vénitiens, que leur commerce mettait constamment en rapport avec l'Orient et avec l'empire grec, avaient importé en Italie les pratiques bysantines. Ils avaient amené avec eux dans la cité des lagunes des mosaïstes grecs pour décorer la basilique de Saint-Marc qu'ils avaient construite, au onzième siècle, sur le modèle de Sainte-Sophie de Constantinople. C'est par Venise que la peinture néo-grecque, supérieure à ce qui survivait de barbare à Rome et ailleurs, avait pénétré une seconde fois en Italie ; je dis une seconde fois, car déjà, au sixième siècle, les exarques qui gouvernaient Ravenne comme vice-rois des empereurs d'Orient avaient apporté le style bysantin, non seulement dans l'architectnre, mais dans la peinture en mosaïque.

Généralement, on fait honneur de la renaissance de la peinture à Giovanni Cimabuë, peintre florentin, duquel on peut dire en effet qu'il fut dans son art ce que Nicolas de Pise avait été dans la sculpture. Sans aller aussi loin que Vasari, qui traite d'ignorants et de balourds (*goffi*) les peintres grecs an-

térieurs à la seconde moitié du treizième siècle, et qu'il suppose avoir été les maîtres de Cimabuë, il faut reconnaître qu'aucun de ces maîtres n'a laissé un nom comparable à celui de leur disciple, et que Cimabuë a autant surpassé peut-être ceux qui l'ont précédé qu'il a été surpassé lui-même par Giotto, son élève.

Les commentateurs de Vasari ont cité, il est vrai, des peintres qui florissaient avant Cimabuë et qui, suivant eux, méritent quelque estime, notamment Coppo di Marcovaldo, l'auteur florentin d'une madone entre deux anges, dite la Vierge au bourdon (*del Bordone*), qui est peinte en pied et de grandeur naturelle dans une église de Sienne, Santa-Maria-dei-Servi; mais ces commentateurs nous semblent tomber en contradiction avec eux-mêmes lorsqu'ils disent, d'une part, que cette madone tient extrêmement, *assaissimo,* de la manière bysantine, et de l'autre, que les têtes ont plus de grâce dans le caractère et plus de rondeur dans la forme. Ce sont là des différences assez sensibles et assez importantes pour que le tableau où on les remarque ne soit pas regardé comme « extrêmement bysantin ». Quoi qu'il en soit, c'est en fait d'art, surtout, que l'on peut dire : la gloire n'a jamais tort. Elle n'a pas eu tort en ce qui touche Giovanni Cimabuë. Ce peintre célèbre était né à Florence, en 1240, d'une noble famille qu'on appelait les Cimabuë, et qui portait aussi le nom de Gualtieri. Il était plus jeune de trente-cinq ans, environ, que Nicolas Pisano, plus jeune que Giunta de Pise qui a peint à fresque dans la basilique de Saint-François, à Assise, plus jeune que Margaritone d'Arezzo, dont je ne connais que des Christ en croix d'un caractère sauvage et d'une laideur effrayante, plus jeune enfin, mais seulement d'une année, que Gaddo Gaddi, qui fut un mosaïste renommé et qui devint l'ami intime de Cimabuë.

A l'époque où Cimabuë grandissait à Florence, les Florentins faisaient décorer magnifiquement de mosaïques l'église San-Giovanni, autrement dite le Baptistère, qui était, selon toute apparence, sur l'emplacement d'un temple antique converti en temple chrétien. La peinture en mosaïque avait été, durant le moyen âge, le trait d'union entre l'art antique et l'art moderne. Les traditions s'y étaient conservées mais en se défigurant peu à peu; à la longue elles s'étaient complètement abâtardies : je dis à la longue, car il est facile de comprendre qu'un genre de travail aussi patient, aussi pénible, aussi froid que celui de la mosaïque, soumis à la routine naturellement, ne se prête guère aux changements de manière et aux libertés de l'invention et ne peut être transformé que bien lentement.

Au treizième siècle, sous le pontificat d'Honorius III, une espèce de renouvellement se fit sentir dans l'art du mosaïste ou plutôt dans le talent de ceux dont les modèles étaient traduits en mosaïque, et ce fut justement dans le Baptistère de Florence que l'on en vit la première manifestation. Un moine franciscain de Sienne, qui s'appelait Jacopo et que Vasari nomme Jacopo da Torrita, fut chargé de peindre en mosaïque la tribune du temple (1). Là sont représentées, dans des zones concentriques qui vont s'élargissant depuis la lanterne qui couvre le sommet de la coupole jusqu'à la corniche, c'est-à-dire jusqu'à la naissance de la voûte, la création d'Adam et Ève, l'histoire de l'homme jusqu'au déluge, celle de Joseph et celle de saint Jean-Baptiste, depuis l'apparition de l'ange à Zacharie jusqu'à la décollation du précurseur, enfin les sombres visions du jugement universel, auquel préside une gran-

(1). Le mot *tribuna* employé dans cette circonstance signifiait en italien et signifie maintenant en français cette partie circulaire et voûtée qui forme le fond des églises et que nous appelons aussi l'abside ou le chevet.

diose figure du Christ, montrant aux élus la paume d'une main et aux damnés le revers de l'autre. Il y a quelque chose de sinistre et d'imposant dans ces peintures qui s'annoncent comme impérissables, car elles sont composées de petits cubes en pierres ou en verres de couleur incrustées dans la muraille et plus dures que le roc. Des anges, des archanges et autres puissances du ciel sont mêlés aux figures de cette vaste composition, de cette formidable épopée. Tous les visages sont tristes, hagards et tous ils se ressemblent par une laideur qui paraît voulue et consacrée, tant elle est uniforme. Une sorte de poésie farouche domine ce poème écrit sur fond d'or, et qui n'a de rapport avec la terre que des formes humaines, enfermées dans des draperies aux plis compassés et traditionnels. Une chose qui contribue à donner un caractère solennel et surnaturel à ces représentations archaïques et encore barbares, c'est ce champ d'or qui transporte le spectateur dans une atmosphère paradisiaque, dans un séjour éthéré, lumineux, sans verdure, sans horizon, sans bornes, sans rien de ce qui rappelle le monde des vivants.

Tel était l'état de la peinture à Florence, lorsque Cimabuë vint au monde. Encore faut-il dire que Frà Jacopo da Torrita était regardé comme le régénérateur de la mosaïque, alors que ses ouvrages étaient si loin de ceux qui décorent Saint-Vital de Ravenne et les deux basiliques de Saint-Apollinaire, dont les murailles sont incrustées de mosaïques si grandes par la simplicité des lignes choisies, si solennelles, si majestueuses. Quel fut le maître de Cimabuë? S'il apprit son art, comme le dit Vasari, de certains peintres grecs qui auraient été appelés par les gouverneurs de Florence pour orner l'église Santa-Maria-Novella, on doit convenir qu'il apporta quelques éléments nouveaux dans leur vieux style, je veux dire un commencement d'animation, un soupçon de naturel, un simulacre

de vie. Il est du reste bien certain aujourd'hui que Santa-Maria-Novella ne fut bâtie ou plutôt ne fut fondée qu'en l'année 1279, et qu'ainsi Giovanni Cimabuë, âgé alors de quarante ans, ne put être l'élève des prétendus peintres grecs que la République aurait appelés à Florence et dont il n'est fait mention nulle autre part.

Loin de s'en tenir à la manière de ses prédécesseurs, Cimabuë avait et manifestait le sentiment de leur infériorité à son égard; nous savons par un écrivain anonyme, qui fut un des premiers commentateurs du Dante, que le peintre florentin était un artiste arrogant et dédaigneux. Si quelqu'un, dit cet écrivain, s'avisait de trouver quelque défaut dans les ouvrages de Cimabuë, ou si lui-même y apercevait une faute, il effaçait à l'instant même sa peinture, quel qu'en fût le prix (*fussi cara quanto volesse*). Il ne voulait rien laisser de sa main, qui ne fût parfait à son idée. Cette hauteur de caractère se trahit dans certaines fresques de l'église supérieure de Saint-François, à Assise, où elles décorent la voûte des transepts. Autant qu'il m'en souvient, ce sont des sujets tirés de l'Apocalypse et de la Genèse, et traités d'un style rude, mais grandiose et fier. Cimabuë, dans ces fresques, m'apparut comme ayant été pour ainsi dire le Michel-Ange du treizième siècle, par rapport à Giotto, son élève, qui fut le Raphaël du quatorzième. Ces peintures, quoique frappantes par leur grand caractère, sont moins connues et moins renommées que la Madone entourée de saints, que l'on voit encore à Santa-Maria-Novella, dans la chapelle des Rucellaï. Cette madone colossale, dont la tête est couverte d'un capuchon bleu qui ne laisse rien voir de sa chevelure, a le regard fixe et triste, les mains longues et maigres, quelque chose de surnaturel qui la ferait prendre pour une sibylle; l'enfant lève la main droite pour bénir. A droite et à gauche du trône, finement ouvré, sur lequel la

Vierge est assise, trois anges sont étagés qui adorent à genoux la Madone et l'enfant. Ils sont drapés avec grâce, ou du moins avec souplesse, et cela seul est déjà une nouveauté.

Vasari raconte que Cimabuë travaillait à cette madone lorsque Charles d'Anjou, passant à Florence, fut conduit chez l'artiste par ceux qui faisaient au roi les honneurs de la ville; que les Florentins auxquels on n'avait pas encore laissé voir le tableau, en furent tellement ravis qu'ils le portèrent en triomphe de l'atelier du peintre à l'église, au bruit des instruments de musique et aux acclamations d'une foule enthousiaste. Bien qu'il manque à ce récit la concordance des dates, il est difficile de n'y voir qu'une pure invention du biographe (1). Tout d'ailleurs paraît nouveau dans cette peinture : l'expression de mélancolie dans les traits de la Vierge, qui est vêtue d'une tunique blanche et d'un manteau pourpre rehaussé d'or; une certaine animation, une certaine fraîcheur de jeunesse dans la figure de l'enfant; les nimbes délicatement gravés autour de leurs têtes; le cadre du tableau finissant en pignon, c'est-à-dire en angle aigu, et dont les ornements, d'une finesse recherchée, sont interrompus par trente médaillons contenant des figures de saints à mi-corps. Quant aux figures d'anges, les spectateurs de ce temps-là durent être surpris d'y trouver des airs de tête qu'on n'avait pas encore vus, un sentiment de tendresse et une grâce inusitée dans les chevelures qui tombent en boucles sur leurs épaules. Ils durent enfin vanter la fraîcheur comparative et la douce harmonie des couleurs.

Les éloges que firent de Cimabuë ses contemporains, nous

(1) Ceux qui n'ont pas fait le voyage d'Italie peuvent avoir une juste idée du talent de Cimabuë d'après les peintures de sa main qu'il avait exécutées à Pise pour des franciscains de cette ville et qui ont été transportées à Paris, pour être placées au Louvre : une Vierge avec des anges, une Vierge avec l'enfant Jésus.



ne les trouvons pas immérités, mais seulement un peu exagérés. Cette vierge tant admirée alors a pour nous la tête grosse, les traits allongés et maigres des vieilles images, des yeux dont l'expression tient à la forme elliptique des prunelles sous des paupières à demi fermées, la bouche petite avec une nuance d'affectation. Au contraire, les traits de l'enfant Jésus sont plutôt d'un homme que d'un enfant. Sans avoir fait de sensibles progrès dans le jet de ses draperies, Cimabuë pouvait s'enorgueillir d'avoir un meilleur dessin et une couleur plus heureuse que ses devanciers. Il avait su adoucir la dureté de leurs contours, donner à ses formes plus de souplesse, plus de rondeur, à ses teintes de chair plus de clarté et de fondu. Avec lui disparaissent les contrastes tranchants de lumière et d'ombre. Une légère teinte rouge éclaire, sans les tacher, les lèvres et les joues. Il faut ajouter que toute la peinture est harmonisée par une sorte de vernis ou de glacis final qui a maintenant disparu, laissant voir dans les carnations la pâleur qu'avait corrigée cette *velatura,* ce voile transparent de la dernière couleur. Pour les ornements, Cimabuë suivit les pratiques usitées avant lui, mais avec plus de goût, en ayant soin d'en subordonner les détails, d'en diminuer l'importance optique.

Si j'insiste sur l'appréciation de ce tableau, d'ailleurs fameux, c'est qu'à partir de là commença de s'affirmer la prééminence de l'école florentine, en attendant que cette école grandît dans la personne de Giotto, pour réunir ensuite tous ses progrès dans l'œuvre de Ghirlandajo et atteindre enfin son apogée par Léonard de Vinci et Michel-Ange. « Sans le tableau de Santa-Maria-Novella, disent les auteurs de la *New History of painting in Italy* (MM. Crowe et Cavalcaselle), le premier anneau de la chaîne des arts à Florence serait perdu, et la grandeur de Giotto demeurerait inexpliquée parce que

aucun autre morceau ne donnerait une juste idée de Cimabuë, ni la Madone qui est conservée à l'Académie de Florence, ni la Madone du Louvre, qui est sans doute une réminiscence de celle que nous venons de décrire, mais qui paraît moins précieusement exécutée et qui est altérée d'ailleurs par des restaurations, ce qui tient peut-être à ce que la disparition des glacis a mis à nu le jaune des lumières et le vert des ombres. Les draperies qui étaient anciennement mêlées d'or ont été repeintes, le fond et les nimbes ont été redorés et les têtes renfermées dans les médaillons, parmi les ornements du cadre, ont été refaites à l'huile. » La présence de cette peinture à San-Francesco de Pise, d'où elle fut transportée au Louvre lors de nos conquêtes en Italie, aurait pu être regardée comme une preuve du séjour de Cimabuë dans cette ville, s'il n'était certain d'autre part que, dans les dernières années du treizième siècle, il fut nommé surintendant des mosaïstes au dôme de Pise. Ce fait que les Pisans, pour employer Cimabuë à peindre en mosaïque dans leur cathédrale, ont remplacé leur vieux surintendant, *capomaestro*, qui s'appelait Francesco, et que ce dernier ne crut pas incompatible avec sa dignité, non seulement de céder sa place à Cimabuë, mais de travailler sous ses ordres, ce fait, dis-je, est une preuve décisive que les Pisans ne trouvaient pas alors, dans leur propre école, un artiste égal au maître florentin.

Nous savons, par un document authentique publié dans les *Notizie della sagrestia pistoiese* de Ciampi, que Cimabuë est l'auteur de la grande figure en mosaïque exécutée dans l'abside du Dôme de Pise. Cette figure est ce qu'on appelait une *Majesté,* c'est-à-dire le Christ dans une gloire. Le peintre reçut un salaire de dix sous par jour, pour lui et son compagnon, *famulus,* et le même document contient une quittance de Cimabuë reconnaissant qu'il lui a été payé dix livres, *decem*

libras, pour une figure de saint Jean l'Évangéliste « qu'il a faite auprès de la Majesté » (*juxtà majestatem*). Ce morceau étant resté inachevé, on a lieu de croire que Giovanni mourut à la date de cette quittance, en 1302 style pisan, en 1301 style romain. Malgré les retouches qui ont altéré le caractère original de la mosaïque du dôme, la colossale figure du Christ trahit encore la manière de Cimabuë par un certain calme vraiment majestueux, et par un air mélancolique bien différent de la dureté qu'on remarque dans les plus anciennes têtes de Christ, depuis les peintures exécutées par les premiers chrétiens dans les catacombes de Rome. C'est en effet un caractère particulier aux figures de Cimabuë qu'une douce tristesse, une expression de langueur respectueuse (*languid reverence*) dont il n'y a pas d'exemple avant lui.

En fin de compte, Cimabuë fut supérieur, comme mosaïste, aux peintres de ce genre qui avaient décoré le Baptistère de Florence, même à Gaddo Gaddi, son ami intime, qui cependant fit plus tard des mosaïques si remarquables à Sainte-Marie Majeure à Rome et dans la cathédrale de Florence. Quant à la fresque, Cimabuë s'y montra également supérieur à ceux qui l'avaient précédé et à ses contemporains Giunta de Pise, Margaritone d'Arezzo et autres. Les fresques qu'il peignit à Assise dans la basilique de Saint-François sont, je l'ai dit, d'un grand caractère et elles seraient plus regardées, malgré leur état de dégradation, si la même église ne contenait pas les précieuses peintures de son élève Giotto, sans compter beaucoup d'autres belles choses qui toutes parlent au cœur. On ne peut pas avoir vu la basilique d'Assise et l'oublier. Bâtie sur la déclivité d'une montagne, elle en rachète les pentes, elle en régularise les aspérités; du plus loin qu'on l'aperçoit, elle s'annonce par une immense tour carrée divisée en six étages, ornés de pilastres et d'arcades géminées; elle en épouse les diverses

hauteurs en se divisant elle-même en trois étages, et elle dessine sur le ciel ou sur la montagne une silhouette variée, accidentée, pittoresque, mais imposante et hardie. Il me souvient qu'étant à Pérouse, et au moment de partir pour Assise, par un temps sans nuages, nous apercevions cette petite ville dans le lointain formant comme une voie lactée de maisons blanches, et ce spectacle assez nettement perçu, grâce à la pureté de l'atmosphère, redoublait en nous le désir de voir cette cité rendue fameuse par un riche qui avait voulu devenir pauvre. François d'Assise était un grand cœur. Il demanda en mourant à être enterré dans le lieu consacré à la sépulture des criminels condamnés à mort, comme s'il eût voulu faire entrer avec lui le pardon dans ce terrain maudit. C'est là que fut bâtie la basilique, commencée en 1228, deux ans après la mort du saint.

Le père Angeli, qui a écrit en latin l'histoire du couvent et de l'église d'Assise, nous apprend qu'un concours fut ouvert entre les artistes les plus renommés de ce temps-là, et que ce fut un Allemand nommé Jacobus (en italien *Jacopo*) qui l'emporta sur ses concurrents. Vasari désigne aussi par erreur ce Jacopo architecte de la basilique (dont le nom était transformé par abréviation en celui de Lapo) comme étant le père du fameux Arnolfo qui a été un des plus grands artistes de Florence. Toujours est-il que ce Jacopo ou Lapo paraît avoir été plutôt un de ces Italiens du nord, qui, dans le temps où les empereurs d'Allemagne étaient rois des Lombards, étaient appelés tudesques, *tedeschi*, par les habitants du reste de l'Italie. On assure même que le frère Élie, qui fut général de l'ordre des frères mineurs, avait demandé à l'empereur Frédéric II d'envoyer un architecte à Assise, et que ce Jacopo fut justement celui que l'empereur envoya.

La basilique est à deux étages, sans compter l'église sou-

terraine, la crypte, que l'on appelait l'église *invisible* et qui avait été murée, dit Vasari, quand on y eut transféré le corps de saint François. J'ai visité cette crypte : elle est de style moderne et ne date, comme décoration, que de cinquante ou soixante ans, ce qui n'empêche pas qu'il a dû exister une crypte ancienne. L'église supérieure est à une seule nef coupée par un transept, elle est donc en forme de T, sauf qu'elle est terminée par une abside; elle est dirigée vers l'orient, les voûtes sont ogivales, à croisées d'ogives, et les fenêtres étroites et allongées. La lumière y abonde. Dans la pensée de l'architecte, l'église supérieure, aujourd'hui abandonnée par le culte, devait symboliser la Jérusalem céleste et le triomphe de saint François après les dures épreuves de la vie terrestre. Mais autant cette nef élancée est élégante, gaie, ouverte de toute part au soleil, autant l'église inférieure est sombre, surbaissée, grave, et de nature à inspirer le recueillement. On y descend, soit par l'extérieur, en tournant une des épaules de la montagne, soit par un escalier intérieur, qui est ménagé dans le bras gauche du transept.

Le contraste voulu entre l'église haute et l'église basse est fortement accusé d'abord par la différence des constructions et des styles. Au lieu de s'élancer en arc aigu, les voûtes d'en bas se dessinent en plein cintre et reposent sur des piliers massifs et courts. D'énormes contreforts en maintiennent la poussée, et ces contreforts portent des arcs-boutants qui à leur tour maintiennent la poussée des voûtes légères de l'église haute. On arrive à celle-ci par un grand escalier découvert conduisant au sol d'une haute terrasse, et la porte qui ouvre la grande nef est placée dans l'axe de l'église, mais la terrasse empêche qu'on entre dans l'église basse autrement que par une porte latérale. Dès qu'on a passé le seuil de cette porte, on est gagné par une sorte de mélancolie qu'inspire la

poésie des ombres. On se trouve dans une espèce d'avant-nef qui ne reçoit pas d'autre jour que celui de la porte elle-même, et ce jour, rampant le long des murs, s'accroche aux reliefs de quelques tombeaux, notamment du mausolée d'Hécube, reine de Chypre. De là on pénètre dans la véritable nef, basse et subobscure, à laquelle ont été annexées des chapelles latérales qui ont un peu altéré le caractère primitif de la basilique; le moine franciscain Philippe de Campello, qui en fut le second architecte, et qui rendit inaccessible un des bas-côtés, se proposa de supprimer une partie de la lumière qui éclairait la nef pour donner à l'église, qui a déjà l'air d'une crypte, cette teinte mystérieuse qui la caractérise et en fait le charme. Après avoir traversé la demi-obscurité de la nef, l'œil trouve plus éclatante la lumière du chœur : celui-ci, placé au milieu des transepts, est éclairé par les fenêtres des chapelles qu'on y a construites aux deux extrémités, et par celle de l'abside. On peut voir au Louvre, dans la salle des Sept Cheminées, la peinture de Granet qui représente l'église basse d'Assise, avec toute la magie qu'un peintre peut tirer du clair-obscur, et ce tableau prestigieux donnera une idée, ou plutôt une image de l'église séraphique, bien mieux que ne pourraient le faire nos insuffisantes descriptions.

Rien de plus riche que la décoration de cette basilique, fondée par un ordre de mendiants : la façade de l'église haute est ornée de marbre et de sculptures; la porte se complique de voussures retombant sur des colonnettes; elle est divisée par un pied-droit en deux ouvertures égales, surmontées chacune d'un arc trilobé; plus haut, une fenêtre ronde, un *oculus,* forme une rose des plus variées par ses combinaisons d'arcatures, de colonnes rayonnantes et de fleurons à jour. A l'intérieur, les faisceaux de colonnes légères, qui sont peintes de bas en haut, portent sur d'élégants chapiteaux les nervures de

voûtes qui sont elles-mêmes couvertes d'arabesques. Le long de ces nervures est peint un large cadre formé de feuillages et de rinceaux composés avec beaucoup de goût et prenant naissance dans des vases portés par des enfants : ces cadres embordurent des sujets sacrés, peints sur fond bleu dans les voûtes, alternant avec des semis d'étoiles d'or. Les arcs doubleaux contiennent des figures à mi-corps de saints et de saintes, ajustées dans des médaillons ou dans des cadres multilobés; les fenêtres sont colorées de vitraux, et la muraille où elles sont percées est décorée de peintures, deux de chaque côté et trois en bas, que séparent des colonnes torses, basées sur un stylobate peint comme tout le reste et sur lequel on a figuré des étoffes drapées. Au-dessus de ce stylobate a été ménagée une galerie de circulation qui fait le tour de l'église haute et qui permet de voir de près les verrières.

Tant de richesses furent vivement reprochées à l'ordre de Saint-François : « Qu'avez-vous affaire, leur disait-on, de bâtir des oratoires aussi somptueux, des demeures aussi grandes, aussi hautes, et d'acheter à grand prix d'aussi vastes espaces, vous qui êtes assez pauvres pour mendier et qui devriez, à l'exemple des saints, mépriser ce monde et les choses mondaines, *contemptores mundanorum esse debeatis?* » Il leur eût été facile de répondre qu'ils étaient excusables de consacrer au maître du ciel et de la terre des richesses qu'ils repoussaient pour eux-mêmes. Les premiers disciples de François d'Assise furent d'ailleurs des hommes de famille distinguée qui avaient reçu de l'éducation, des vierges jeunes et belles qui devinrent les premières religieuses de Sainte-Claire, des grandes dames comme Giacoma degli Orsini, dont le tombeau est placé sous la chaire, dans l'église basse, enfin des poètes tels que le frère Placide, qui avait été couronné poète par l'empereur Frédéric II. Bientôt, cependant, l'ordre s'accrut d'une multi-

tude de pauvres gens qui trouvaient dans l'institution un asile, une garantie, une protection, une sorte d'affranchissement, et qui échappaient, par leur caractère de moines respectés, à la condition de vilains méprisés et misérables. Du jour où les calculs de l'intérêt personnel remplacèrent les véritables vocations, l'ordre perdit naturellement de sa discipline et de ses mœurs et il s'attira les satires lancées contre lui par les écrivains de la Renaissance, et souvent les censures pontificales.

Si j'ai insisté si longuement sur la basilique d'Assise, c'est qu'elle a eu ce privilège de réunir des ouvrages de tous les maîtres primitifs, de tous les peintres et même de quelques sculpteurs qui ont été fameux aux treizième et quatorzième siècles. Deux générations d'artistes s'y sont succédé. On y peut suivre les progrès de l'art renaissant, de Giunta de Pise à Cimabuë et de Cimabuë à Giotto, de Mino da Turrita, de Sienne, à son compatriote Simone Memmi. Giunta n'a rien fait de mieux, ni à Pise ni ailleurs, que les fresques dont il a décoré, avant Cimabuë, l'abside de l'église haute; et pourtant ce sont d'assez pauvres productions, d'un dessin sec, d'une couleur languissante, et inférieures de beaucoup à celles de Cimabuë, exécutées quarante ans plus tard.

Vasari, en sa qualité de peintre toscan, faisait honneur à Cimabuë, et à lui seul, de la régénération de l'art en Italie. Il affectait de ne voir que lui dans les peintures qui décorent le transept, les voûtes et la partie haute des côtés de la nef, alors qu'on y reconnaît au premier coup d'œil l'empreinte de plusieurs mains et des progrès successifs dans la technique de l'art. Mais, dans sa partialité d'ailleurs légitime pour le premier des précurseurs, il concentre sur lui toute son admiration. En parlant de l'Ascension et de la Descente du Saint-Esprit qui

sont peintes au-dessus de la porte principale de l'église haute, autour de la rose, il dit : « Cet ouvrage vraiment grand, riche et bien conduit, dut, à mon sens, frapper de stupeur les contemporains de l'artiste, vu l'état de cécité où était tombée alors la peinture. Et moi qui ai revu ces fresques en 1563, je les ai trouvées fort belles et me suis demandé comment Cimabuë avait pu apporter tant de lumière dans de si épaisses ténèbres. »

Sans rien rabattre de ces éloges, nous pouvons dire que la plus belle œuvre de Cimabuë, son meilleur titre à la gloire fut de découvrir, de deviner le génie de Giotto. Vasari, et avant lui le grand sculpteur Ghiberti, qui a laissé des fragments de mémoires, ont raconté comment « Cimabuë allant de Florence à Vespignano, village situé à quatorze milles de là, rencontra un jeune garçon de dix à onze ans, qui gardait des moutons, et qui, pendant que son troupeau paissait dans le pré, s'amusait à dessiner d'après nature une de ses bêtes, sur une pierre plate qu'il avait soigneusement polie. Étonné de la manière toute naïve dont le jeune artiste sans le savoir dessinait son modèle, Cimabuë lui dit : « Voudrais-tu venir avec moi? — J'irais volontiers, dit l'enfant, si mon père y consentait. » Cimabuë s'adressa donc au père de Giotto, simple laboureur nommé Bondone, qui donna sans difficulté son consentement. Cimabuë amena Giotto à Florence, lui enseigna son art et développa si bien les dispositions naturelles de son élève, que celui-ci non seulement fut bientôt l'égal de son maître, mais le surpassa en s'appliquant à l'imitation de la nature. » Tel est le récit de Ghiberti et de Vasari.

Giotto, étant né en 1276, appartient au treizième siècle presque autant qu'au quatorzième, et comme il fut, après son maître, le grand régénérateur de la peinture, de même que

Nicolas de Pise avait été avant eux le régénérateur de la sculpture, ce n'est pas sans raison que nous avons commencé au treizième siècle l'histoire de la Renaissance. A cette histoire se rattache celle de la poésie renouvelée par Dante, et de l'architecture ramenée à ses conditions antiques de stabilité naturelle par un grand artiste, Arnolfo di Cambio.

CHAPITRE IV.

Jean de Pise. — Ses travaux à Naples. — La fontaine de Pérouse. — Le Campo-Santo. — La châsse de Saint-Donat et le maître autel du dôme d'Arezzo. — Arnolfo di Cambio ; ses travaux à l'Or-San-Michele et au Baptistère. — Le dôme de Florence.

De l'école fondée à Pise par Nicolas Pisano sortirent deux hommes illustres : Jean Pisano, fils de Nicolas, et cet Arnolfo que Vasari appelle *di Lapo*, et qui étant fils, non de Lapo, mais d'un certain Cambio, doit être appelé Arnolfo di Cambio. Cette école pisane avait au treizième siècle un tel éclat que, malgré les haines profondes qui divisaient les gibelins et les guelfes, le roi Charles d'Anjou, qui était le premier des guelfes, employa Nicolas Pisano comme l'avait employé Frédéric II, qui était le premier des gibelins, et continua au fils les faveurs qu'il avait accordées au père. Ce fut en effet sur l'invitation de Charles d'Anjou que Jean de Pise, après avoir fini de travailler avec son père à la chaire de Sienne, se rendit à Naples (vers 1268) pour y bâtir le *Castel-nuovo*, ou du moins pour achever de le bâtir. Et comme il fallut, pour rendre le château plus fort et pour l'isoler, détruire une église des Franciscains, le roi leur fit construire en dédommagement le couvent de *Santa-Maria-la-Nuova*, dont Giovanni Pisano fut aussi l'architecte. Mais le *Castel-nuovo* fut plus tard agrandi et fortifié par Alphonse 1er d'Aragon (le même qu'Alphonse V dit le magnanime), qui, personnellement très entendu dans l'art de la défense des places, dirigea lui-même les fortifications

du château, regardées comme les plus formidables qu'on eût jamais vues jusqu'alors. Quant à l'église *Santa-Maria-la-Nuova,* elle fut reconstruite à la fin du seizième siècle par les rois d'Espagne Philippe II et Philippe III, de sorte qu'il ne reste plus rien des travaux d'architecture accomplis à Naples par Jean de Pise.

En 1274, il fut mandé à Pérouse pour exécuter, en compagnie de son condisciple Arnolfo, et sur les dessins ou sur les idées de Nicolas, son père, la fameuse fontaine qui s'élève sur la place du dôme et qui reçoit par un canal en plomb les eaux du monte Pacciano. J'ai vu cette fontaine, une des plus belles qui soient en Italie, où il y en a tant de belles. Elle est à trois bassins superposés, savoir deux vasques en marbre et une conque de bronze. La première vasque, qui est un polygone de vingt-quatre côtés, divisés chacun en deux compartiments, est ornée par Jean de Pise et ses collaborateurs de quarante-huit bas-reliefs, représentant les travaux agricoles des douze mois de l'année, les signes du zodiaque, Adam et Ève, Samson, David et Goliath, le lion, emblème des guelfes, le griffon, emblème de Pérouse, le *trivium,* c'est-à-dire la grammaire, la dialectique, la rhétorique, et le *quadrivium,* c'est-à-dire l'arithmétique, la géométrie, la musique, l'astronomie, des prophètes, des apôtres, des empereurs, des rois. Dans le nombre de ces bas-reliefs il en est quelques-uns qui se rapportent à des héros antiques, tels que Romulus et Rémus, et aux fables de Phèdre, telles que le *Loup et la Cigogne,* le *Loup et l'Agneau.* Enfin la nymphe du lac de Trasimène, de tragique mémoire, figure avec grâce parmi les apôtres et les prophètes.

La seconde vasque, portée sur des colonnettes, est aussi un polygone de vingt-quatre côtés, séparés entr'eux par des statuettes cariatides et allégoriques. Ces statuettes, exécutées sur les maquettes de Nicolas Pisano, ou faites par lui-même

à Pise où il s'était retiré pendant qu'on sculptait les bas-reliefs de la fontaine, furent envoyées par lui à son fils qui dirigeait les travaux à Pérouse. Les sculptures de la fontaine sont bien supérieures, selon mon goût, à celles de la chaire de Sienne, et il est probable que Nicolas Pisano et ses élèves avaient fait alors des progrès dans leur art, qu'ils avaient une notion meilleure, ou plutôt un meilleur sentiment des proportions, et comme un pressentiment des élégances qui, dans l'art italien, devaient un jour — mais un jour bien éloigné encore — dégénérer en manière.

Les différences de caractère et d'exécution qu'on remarque dans la fontaine de Pérouse me firent penser qu'Arnolfo, l'illustre élève de Nicolas, y avait mis la main, car certaines figures du monument, celles par exemple de saint Pierre et de saint Paul, trahissent le style de cet éminent sculpteur, style moins animé, moins remué que celui de Jean de Pise, son condisciple, mais grave, puissant, bien équilibré et architectonique. Cependant on ne lit sur la fontaine d'autres noms que ceux de Nicolas et de Jean de Pise, et il ne reste dans les archives locales aucune trace de la collaboration d'Arnolfo di Cambio. L'on sait seulement que les magistrats de Pérouse écrivirent au roi Charles d'Anjou pour lui demander qu'il leur envoyât le Florentin Arnolfo, alors occupé à Naples comme architecte au service du roi. On possède la lettre que Charles d'Anjou répondit et par laquelle non seulement il accordait la permission demandée, mais il offrait des marbres pour l'achèvement de la fontaine. Cette lettre (citée dans les *Denkmaler* de Schultz) est datée du 10 septembre 1277.

Grande et forte école que celle de Pise! Elle est en avance d'un siècle sur l'école florentine. Déjà pleine de vie, pleine de sève, quand l'art était encore à peine éveillé dans le reste de l'Italie, l'école pisane donne le jour à trois hommes supé-

rieurs : Jean Pisano, Arnolfo di Cambio et Andrea Pisano. Ces trois hommes furent au treizième siècle ce que devaient être quelque cent ans plus tard Ghiberti, Brunelleschi et Donatello. Qu'on aille à Sienne, à Pistoie, à Florence, à Venise, à Padoue, à Orvieto, à Naples, dans presque toutes les contrées de l'Italie, on trouve des monuments élevés ou décorés par Nicolas Pisano ou ses élèves. Comme leur maître, Jean et Arnolfo et après eux Andrea Pisano furent des architectes au moins autant que des sculpteurs, et c'est comme architectes qu'il nous faut maintenant étudier le premier de ces trois grands artistes.

Après l'achèvement du dôme de Pise, chef-d'œuvre du onzième siècle, le cimetière de la ville, ce qu'on appelle en italien le *Campo-Santo,* le champ sacré, s'étendait aux environs et à l'ombre de la cathédrale. Mais le terrain bas, humide et marécageux où il était placé, terrain que l'Arno inondait dans ses moindres crues, n'offrait pas les conditions de paix et de durée que demande l'asile des morts. Et, comme les eaux du fleuve entraient parfois jusque dans la basilique, on fit élever tout autour des gradins, et l'on résolut de construire un nouveau cimetière. Les Pisans, à leur retour de la troisième croisade, où ils avaient été conduits par l'archevêque Ubaldo Lanfranchi, avaient rapporté de la Palestine une masse de terre prise sur le Calvaire, sans doute grâce à la tolérance de Saladin, et en avaient chargé successivement cinq cents vaisseaux. Cette terre des lieux saints fut déposée dans un terrain qu'on acheta près de la cathédrale, et sur lequel se trouvaient des maisons que la ville expropria pour les démolir. Ce fut en 1278 que le Campo-Santo fut fondé par Jean de Pise : *Johanne magistro,* dit une inscription placée à gauche de la principale entrée, et reproduite textuellement dans l'excellent ouvrage de M. Rohault de Fleury sur les monuments de Pise.

Le plan du Campo-Santo est un parallélogramme allongé, un peu rhomboïdal par quelques irrégularités d'ailleurs à peine sensibles. Sur ce plan est élevé un cloître dont la hauteur est d'environ douze mètres et qui ne présente à l'extérieur qu'un long mur plein, percé de deux portes et sobrement orné de pilastres minces et d'arcatures, dont les archivoltes sont délicatement brodées, et sur lesquelles règne un entablement continu. Des têtes et des figurines de marbre d'expressions variées font saillie sur les chapiteaux des pilastres qui portent la retombée des arcatures. La principale porte est surmontée d'un édicule en marbre blanc, de style gothique, en forme de tabernacle, divisé de niches par des colonnettes en marbre rouge de Campiglia et tout hérissé de pinacles avec leurs crosses, leurs fleurons, leurs bourgeons, leurs gargouilles. Dans la niche centrale est sculptée une Vierge sur son trône, entre deux figures à genoux, représentant, l'une, le seigneur Gambacorti, maître de l'œuvre, chef de la fabrique (*operajo*), l'autre, Giovanni Pisano, qui a modelé là d'une main pieuse sa propre effigie.

A l'intérieur, un large portique de soixante-deux arcades en plein-cintre entoure le champ du repos. Ce champ était consacré aux sépultures des habitants de la ville, et sous le portique devaient être inhumés les hommes illustres de la république, dont quelques-uns avaient été déjà ensevelis dans des sarcophages antiques. Les deux portes ménagées sur l'un des grands côtés du rectangle conduisent, par un chemin droit, chacune à un oratoire, et dans l'axe des petits côtés de l'enceinte se trouve une chapelle mortuaire. Les portiques sont couverts par une charpente qui porte une toiture en lames de plomb, car on ne regarda pas à la dépense (*non si guardò a spese alcuna*). Toute la construction verticale est en marbre blanc tiré des montagnes de Pise, et, à l'intérieur, ce marbre

employé en larges assises régulières, très bien appareillées, alterne avec des assises plus minces de marbre bleu, qui traversent comme des bandes de deuil tout l'appareil de la construction.

Le sentiment d'une noble tristesse, la beauté permise en un tel lieu, le caractère significatif, le soin pieux donné à toute la sculpture des œuvres vives, rien ne manque à ce monument funéraire où est exprimée avant tout l'idée de repos, de recueillement, de silence, et qui, séparé du monde par ses grands murs, ne reçoit d'autre lumière que celle qui tombe des cieux. En marchant à pas lents sur le pavé de ces larges portiques, où tant d'inscriptions vous parlent de ceux qui ne sont plus, j'admirais comment le grand architecte avait su réunir dans son œuvre les diverses architectures, byzantine, romane et gothique que représentent les superbes monuments du voisinage, le Dôme, le Campanile et le Baptistère. J'admirais surtout la conception de ce vaste cloître, où le seul ménagement des pleins et des vides est d'une expression si éloquente. Au dehors, l'édifice, avec ses arcatures aveugles, présente l'image saisissante d'ouvertures qui, après la mort de ceux qui l'habitaient, ont été bouchées, ont été *condamnées,* comme dit le langage populaire avec tant d'énergie et de poésie. Au dedans, les portiques ne reçoivent la lumière que par le champ du repos, qui est à ciel ouvert, et où poussent de hautes herbes, à moitié desséchées par le vent de mer qu'on entend siffler et mugir en ce lieu d'une manière sinistre. Les grandes baies des arcades qui éclairent le portique ont été remplies dans le haut, mais après coup, par un *claustrum* découpé à jour et lobé, soutenu par de légers meneaux perpendiculaires, colonnettes et pilastres à pans coupés. Ces contre-arcatures étaient jadis fermées par des vitraux qui ne laissaient entrer dans les portiques qu'une lumière mystérieuse et co-

lorée. Mais plus tard, ces vitraux, engagés dans des rainures dont quelques pierres portent encore la trace, ont été enlevés, sans doute pour ne pas priver de jour les peintures que les premiers grands artistes de la Renaissance Giotto, Buffalmacco, Simone Memmi, Andrea Orcagna, Benozzo Gozzoli, ont exécutées sur le plein des murailles, peintures admirables dont nous parlerons bientôt et dont nous parlerons longuement. Un détail qu'il est impossible de ne pas remarquer dans le Campo-Santo, c'est que les chapiteaux des pieds-droits intérieurs, comme ceux des pilastres externes, sont surmontés de têtes en marbre, tour à tour souriantes ou tristes, ou même de mascarons satyriques, singulières images qu'on prendrait pour celles des morts regardant passer les vivants.

Jean de Pise fut donc un grand architecte, plus grand peut-être que son père. Dans sa longue et laborieuse vie, il ne travailla pas seulement pour sa ville natale, et le Campo-Santo fut le dernier ouvrage important qu'il y fit. L'année même où il acheva ce monument, la république de Pise, abaissée déjà par la chute de la maison de Souabe, dont elle avait épousé la cause, trahie par Ugolin de tragique et affreuse mémoire, fut vaincue à la bataille navale de Méloria par les Génois, qui détruisirent sa marine et comblèrent les bouches de l'Arno. Ruinée, découragée, la république de Pise était devenue trop pauvre pour donner désormais aux artistes de son école des travaux dignes de leur génie. Jean de Pise dut donc porter ailleurs ses talents variés, son activité féconde.

Ce fut alors, selon toute apparence, qu'il se rendit à Cortone où il avait déjà bâti, en collaboration avec son père, le couvent de Sainte-Marguerite, au sommet de la montagne où est située Cortone, et d'où l'on embrasse une des plus belles vues qu'on puisse rêver. A la demande des religieuses, Jean de Pise éleva un mausolée à la sainte, et ce mausolée est un des plus re-

marquables ouvrages du treizième siècle. L'architecte pisan fut ensuite appelé à Sienne comme maître des œuvres par les fabriciens du dôme, et l'on croit qu'il en construisit la façade, qui, si elle est vraiment son œuvre, ne porte pas l'empreinte du grand goût qu'il avait montré dans la conception du Campo-Santo. Revêtue de marbres rouges, blancs et noirs, chargée encore de peintures et de dorures, la façade dont je parle n'est qu'une décoration d'applique dans laquelle sont bizarrement confondus l'arc aigu et le plein cintre, et qui n'a pas de rapport avec la construction intérieure, dont le frontispice doit toujours être l'annonce. Il n'est pas de voyageur, quelque peu instruit des lois de l'architecture, qui ne déplore ce placage par lequel est déparée une des plus riches et des plus intéressantes églises du monde.

Mais si l'on ne sait au juste à qui attribuer cette façade, il est du moins certain que le nom de Giovanni Pisano, fils de Nicolas, se trouve inscrit trois fois dans les documents recueillis par un savant Siennois, Gaetano Milanesi, sous la rubrique des années 1288-1290-1295. Il faut croire que l'artiste pisan eut plus d'une fois l'occasion de quitter Sienne pendant qu'il était maître des œuvres du dôme.

Il ne faut pas oublier que Jean de Pise appartenait comme son père au parti gibelin, qui avait alors le dessous dans toute la Toscane. Par une de ces singularités qui rendent parfois difficile à comprendre l'histoire des gibelins et des guelfes, deux prélats, Roger des Ubaldini, archevêque de Pise, et Guillaume des Ubertini, évêque d'Arezzo, s'étaient rangés du parti des gibelins, bien que ce parti fût l'ennemi du pape et de l'Église. — L'archevêque Roger des Ubaldini est celui qui fit enfermer Ugolin et ses quatre enfants dans la tour des Gualandi où ils moururent de faim, sans qu'on pût leur porter aucune nourriture, parce que l'archevêque avait jeté dans

l'Arno les clefs de la tour. L'évêque Ubertini s'était mis à la tête de la noblesse pour reconquérir le pouvoir dont le peuple arétin, soulevé contre les nobles, s'était emparé. La ville d'Arezzo, devenue gibeline autant que Pise, était le refuge de tous les gentilshommes toscans qui étaient chassés et poursuivis par les guelfes. Les Arétins se voyant en force attaquèrent les guelfes siennois et remportèrent sur eux en 1289 une victoire assez brillante ; mais attaqués à leur tour par les guelfes de Florence et de Bologne, ils furent vaincus à la bataille de Campaldino, où l'évêque Ubertini, qui combattait avec acharnement avec la noblesse arétine, périt sur le champ de bataille. Du côté des vainqueurs, un jeune homme de vingt-quatre ans, qui servait dans la cavalerie, fut distingué pour sa bravoure. Il s'appelait Dante.

Ces choses se passaient le 11 juin 1289. Peu de temps avant, Giovanni Pisano, qui en sa qualité de gibelin avait les bonnes grâces de l'évêque, avait été appelé à Arezzo pour y sculpter la châsse de saint Donat dans la belle cathédrale bâtie au sommet de la colline par Jacopo di Lapo, et que venait de terminer l'Arétin Margaritone, peintre sauvage, mais bon architecte. La châsse et le maître autel qui en est la partie antérieure passent pour le chef-d'œuvre de Jean Pisano. Il me souvient d'avoir fait plusieurs fois le tour de ce charmant édicule, de style gothique, tout rempli de figures, de rinceaux, de feuillages et autres ornements. Il est incrusté de plaques d'argent sur lesquelles reluisent des émaux, et de plus, enrichi de mosaïques. C'est là que la sculpture italienne du treizième siècle a dit son dernier mot. On y admire des figurines, un peu courtes sans doute, mais attachantes par leur naïveté, fouillées d'un ciseau incisif, expressif, et dont le caractère est accusé encore par le jeu des reliefs et des ombres portées, dans les niches où le sculpteur les a relevées en bosse, les

unes grimant la douleur, les autres exprimant avec force les divers sentiments de l'âme. Au-dessus du maître autel, surmonté d'un baldaquin soutenu par deux anges, est assise une Madone dont l'air de tête ne ressemble guère au type accoutumé des vierges pisanes. Elle sourit avec grâce et avec tendresse à l'enfant qui appuie sa tête sur l'épaule de sa mère. Le sommet de la châsse est couronné par des niches gothiques, légères et finement ouvrées et remplies de figures à mi-corps. C'est le charme des époques primitives, de celles où un art n'est pas encore loin de son enfance, que la naïveté s'y mêle toujours même aux expressions les plus pathétiques. Ainsi, dans un des bas-reliefs qui couvrent les faces du mausolée, on remarque le saint étendu sur son lit de mort, entouré et pleuré par ses disciples, dont l'un touche avec respect la main du trépassé, tandis qu'un autre souffle, les joues gonflées, dans un encensoir.

Quand Jean de Pise, ayant achevé dans le dôme d'Arezzo la châsse de saint Donat et le maître autel, reprit à Sienne ses fonctions comme maître des œuvres, son condisciple Arnolfo di Cambio, celui qui avait travaillé avec lui à la chaire de Sienne, était devenu un grand architecte. Autant Nicolas Pisano avait été précoce, autant Arnolfo était un esprit lent et tardif. Il avait déjà quarante-cinq ans lorsqu'il fut employé pour la première fois en qualité d'architecte par Charles d'Anjou, dans le royaume de Naples. Revenu à Florence, après un séjour probable à Rome où il exécuta le magnifique tabernacle gothique de Saint-Paul hors des murs, Arnolfo fut chargé par les Florentins des plus beaux ouvrages qui pussent alors exercer le génie d'un artiste : une vaste église, une cathédrale, un palais public, une halle aux grains, des fortifications. Ses premiers travaux à Florence furent la construction d'Or-San-Michele et le revêtement du Baptistère. Le nom

d'Or-San-Michele est un abrégé d'*Orto San-Michele* (Saint-Michel au jardin) il désigne un ancien grenier dit de saint Michel, ce qui a fait penser à tort que le mot *or* venait d'*horreum* qui en latin signifie grenier. Arnolfo fit au rez-de-chaussée une loge, autrement dit un portique, dont les voûtes furent soutenues sur des colonnes de brique que réunissaient des arceaux. Au-dessus de la loge destinée aux marchands, furent élevés de grands magasins voûtés comme la loge et d'une courbe élégante. Malheureusement cet ouvrage, simplement et grandement conçu, fut détruit par un incendie, et l'Or-San-Michele devint une église, bien qu'il affectât la forme singulière d'une tour carrée.

Au Baptistère de Florence, dont les abords étaient encombrés de sarcophages et d'urnes funéraires, et dont les faces extérieures étaient bigarrées d'incrustations et d'inscriptions, accumulées au hasard et en désordre, Arnolfo fit enlever tout ce qui déparait les dehors du monument; il transporta les sarcophages et les pierres tumulaires devant la maison canonicale, près de l'oratoire de San-Zanobi. « Il donna, dit M. Gruyer, plus de grâce et de légèreté à l'édifice, en dégageant le soubassement, qui était recouvert de terre et presque enseveli. Il appliqua sur chacune des huit faces verticales les quatre pilastres corinthiens qui vont rejoindre la corniche de l'ordre inférieur. Il éleva au-dessus un second ordre de pilastres également corinthiens, entre lesquels il dessina trois longues fenêtres en arcades sur chacun des côtés de l'octogone. Enfin il disposa des plaques en marbre noir de Prato dans les parties pleines, ménagées entre les principales lignes de l'architecture. »

La restauration et le revêtement du Baptistère eurent lieu en 1293. L'année suivante, la république de Florence rendit un décret mémorable dont les considérants doivent être cités

à l'honneur des magistrats florentins de ce temps-là. « Attendu que la suprême prudence d'un peuple de haute origine consiste à procéder dans ses affaires de façon à y laisser l'empreinte de la sagesse et de la magnanimité, il est ordonné à Arnolfo, maître des œuvres de notre commune, de faire un modèle et un dessin pour la reconstruction de Santa-Reparata, avec une telle hauteur et une telle magnificence qu'on ne puisse rien attendre de plus noble ni de plus beau de l'industrie humaine, ainsi qu'il a été résolu dans un conseil public et privé par les plus sages habitants de cette république, lesquels pensent que les œuvres entreprises par la Commune doivent être conçues avec une grandeur correspondante à la grande âme que forment tant de citoyens réunis dans une seule et même volonté, *uniti insieme in un sol volere.* »

Pour subvenir à la dépense dont la corporation des marchands de laine supportait une grande part, on établit, à leur demande, un droit de quatre deniers par *lira* sur les exportations et un impôt annuel de deux *soldi* par tête. De plus, le légat promettait, au nom du pape, des indulgences à tous ceux qui contribueraient par leurs dons à l'érection de la basilique. Après avoir démoli l'église Santa-Reparata qui devait être remplacée par la cathédrale de Florence, Arnolfo traça le plan de sa basilique en croix latine, et donna des dimensions égales aux trois branches supérieures, c'est-à-dire aux deux transepts et au chœur qui prirent la forme polygonale. Chacune de ces branches développa au dehors la moitié d'un octogone, présentant cinq faces, et formant cinq chapelles rayonnantes. La nef et les collatéraux devaient avoir la longueur de cinq travées; mais l'architecte ne pouvant vaincre la résistance des familles Falconieri et Bischieri qui possédaient les terrains contigus à la future cathédrale, fut obligé de restreindre la longueur de la nef à quatre travées, et comme chaque travée

mesure vingt mètres de long, l'église dont la longueur totale, dans œuvre, aurait eu 173 mètres, n'en eut que 153. Il en résulte une disproportion sensible entre l'étendue de la nef et celle du chœur.

Les fondations furent jetées avec une extrême prudence. Pour les préserver du danger d'un tremblement de terre, l'architecte les entoura de puits destinés au dégagement des gaz qui pourraient être engendrés par les feux souterrains, et cette précaution est certainement remarquable pour le temps où elle fut prise. Bramante en a suivi l'exemple dans la construction des énormes piliers qui portent la coupole de Saint-Pierre de Rome. Le plan d'Arnolfo comportait aussi une coupole immense à laquelle il avait préparé des points d'appui d'une solidité formidable. Mais il ne put exécuter jusqu'au bout son projet : il n'éleva son monument que jusqu'à la hauteur des arcs sur lesquels devait reposer le tambour de sa coupole.

Les voûtes de la nef, qui ont quarante-quatre mètres de hauteur sous clef, sont à ogives, ainsi que les arcs qui séparent la nef des bas côtés, mais ces ogives sont émoussées (elles sont tracées avec un rayon qui n'est que les deux tiers de la base). Les pilastres qui les portent, étant coupés plusieurs fois par des lignes horizontales, en sont alourdis, je veux dire qu'ils perdent de la légèreté apparente qu'ils auraient eue par la continuité de leur élévation. Ce sont des cubes échancrés aux quatre angles pour faire place à une colonnette. Ils n'ont point, comme les piliers de nos cathédrales, sur le côté qui regarde la nef, ces demi-colonnes qui font un si bel effet en rompant la platitude de la surface par de longues bandes de lumière et d'ombre.

Le caractère de la cathédrale de Florence est une austérité qui va jusqu'à la froideur, on peut même dire jusqu'à la pauvreté; pauvreté précieuse, dit Quatremère de Quincy, puisqu'en

désabusant d'un vain luxe qu'elle dédaignait, elle permit aux richesses antiques d'en prendre la place. Arnolfo était un homme d'un génie grave. Il ne prévoyait pas, il ne recherchait point les effets de clair-obscur que produisent dans nos églises ogivales les rentrants et les saillants, au-dedans comme au-dehors. A l'extérieur, ses chapelles rayonnantes, au lieu d'offrir les projections et les retraites qui en auraient varié l'aspect, ne présentent que les cinq faces plates d'un demi-octogone. A l'intérieur, la seule décoration architectonique consiste en chapiteaux qui entourent la tête du pilier d'une sorte de frise brodée, et en une balustrade élégante supportée par des consoles très saillantes et riches, balustrade qui, régnant aussi dans les transepts et dans le chœur, permet de faire le tour de la cathédrale. Les murs pleins des collatéraux sont percés à chaque travée d'une seule fenêtre étroite et longue, à un seul meneau, et les murs, également pleins, de la grande nef ne laissent entrer le jour que par quatre grandes ouvertures circulaires, des oculi. La galerie de circulation autour de l'église, nos architectes du treizième siècle en auraient fait un *triforium*, c'est-à-dire une tribune étroite régnant sur les bas côtés et ouvrant sur la nef centrale par deux ou trois petites arcades à chaque travée. Ici les fidèles doivent tous être sur le même niveau, ils doivent tous marcher ou s'agenouiller sur le pavement de l'église. L'ombrageuse démocratie de Florence n'aurait pas admis facilement qu'on ménageât des places privilégiées dans un étage supérieur. L'esprit des sociétés ne s'accuse jamais mieux que par leur architecture.

Mais autant l'intérieur de la cathédrale de Florence est sévère et dénué d'ornement, autant les surfaces du dehors sont brillamment décorées de panneaux en marbres, rouges, blancs et noirs. Cette polychromie résultant des couleurs naturelles de la matière employée est sans doute fort légitime ; cependant,

on ne peut nier que ce bariolage, aujourd'hui même que les tons ont perdu de leur vivacité, rompt l'effet des grandes lignes et forme comme une marqueterie qui morcèle l'attention et fatigue le regard. Les portes latérales sont d'une grande beauté. On y remarque des colonnes torses d'un travail précieux, reposant sur des lions et des lionnes. On sent bien en regardant la cathédrale d'Arnolfo que le style ogival inventé par le génie du septentrion est un peu dépaysé à Florence. Ce qui était de la mélancolie dans les climats brumeux du nord, devient de la gravité sous le ciel italien. L'ogive qui s'élançait avec tant de hardiesse dans nos cathédrales du nord, Arnolfo l'a tracée avec un rayon égal aux deux tiers de la base; il en a ainsi émoussé la pointe, de manière à se rapprocher du plein cintre et à regagner la forme antique. Mais ce qu'il y a de plus frappant dans son œuvre, c'est l'absence des arcs-boutants qui sont, au point de vue esthétique, le défaut de l'architecture ogivale. L'épaisseur des murs extérieurs, des contreforts très peu saillants et ne semblant être qu'un accident voulu par la décoration des surfaces, enfin l'excellence des matériaux mis en œuvre et qui ont la dureté, la résistance du granit, tout cela permit à l'architecte de supprimer les lisières apparentes de l'édifice. Par là fut marquée une différence essentielle entre le style florentin du moyen âge et notre style gothique.

Quant à la coupole projetée par l'architecte de la cathédrale, elle ne fut élevée que cent vingt-cinq ans plus tard, par un artiste qui se rattachait à la famille d'Arnolfo, Philippe Brunelleschi. D'après le plan d'Arnolfo, la coupole aurait pris naissance à la hauteur du comble de la nef. Brunelleschi lui donna plus de caractère, plus de beauté en l'exhaussant sur un tambour, percé d'ouvertures circulaires au nombre de huit, qui éclairèrent l'église et l'intrados de la coupole elle-même.

La basilique construite à la place de l'ancienne église de Santa-Reparata fut appelée *Santa-Maria del Fiore*, par allusion à la fleur de lys qui figure dans les armoiries de Florence, en mémoire du champ de lys sur lequel on prétend que la ville a été originairement bâtie.

Il nous reste à parler maintenant des autres grands travaux accomplis par Arnolfo en sa qualité de maître des œuvres de la République, et qui ont achevé de le recommander à l'histoire comme un des grands hommes de l'architecture.

CHAPITRE V.

Arnolfo di Cambio. — Palais vieux. — Santa-Croce. — Le Bargello et ses architectes. — Mœurs guelfes de Florence. — Les blancs et les noirs. — Guido Cavalcanti et Dante.

Pendant qu'il travaillait à la cathédrale de Florence, Arnolfo dut faire les plans du palais de la Seigneurie, qu'on appelle aujourd'hui *Palazzo vecchio,* le Palais vieux. La République, éprouvée par tant de discordes et de révolutions successives, voulait qu'on lui élevât un édifice communal puissant, robuste, où le gonfalonier de justice, les prieurs, le capitaine du peuple pussent siéger et délibérer en paix, sans craindre ni les entreprises de la noblesse, ni les coups de main d'un ambitieux.

Inspiré par l'esprit démocratique qui règnait alors dans la ville et jaloux de l'exprimer avec force, Arnolfo fit œuvre de maître. Dans le palais qu'il construisit pour la Seigneurie et qu'il commença en 1298, il donna un exemple frappant de l'éloquence que peuvent avoir des pierres inertes, quand elles sont assemblées, combinées, appareillées avec art et sous l'empire d'un sentiment profond. On se reporte aux temps orageux de la liberté florentine, dès qu'on aperçoit ce monument superbe et farouche, ce palais qui est une forteresse, cette tour hérissée de mâchicoulis et surmontée d'un beffroi qui se dresse fièrement à la hauteur de quatre-vingt-quatorze mètres, et du haut de laquelle un pouvoir ombrageux semblait protéger et surveiller la République.

L'irrégularité même du Palais vieux est expressive, surtout pour ceux qui ont ouï dire que c'est la haine qui en a rompu la symétrie. L'historien Villani, qui florissait au commencement du quatorzième siècle, raconte, en effet, que le peuple de Florence ne voulait pas qu'on établît les fondations du palais sur le sol précédemment occupé par les maisons des Uberti, gibelins fameux; les guelfes venaient de raser ces maisons. « Il ne faut pas, disaient les citoyens, que le palais de la commune soit bâti sur un terrain maudit. » Ce récit est regardé comme une fable par quelques archéologues et même par un architecte bien informé en ce qui touche la Toscane du moyen âge. Mais il faut convenir que, si c'est là une fable, elle a au moins beaucoup de vraisemblance, et que, de toute manière, elle n'a pu être inventée que par des hommes capables encore de ces haines vigoureuses que fomente la prolongation des guerres civiles. Tout parle, au surplus, dans ce rude et sombre édifice. L'histoire des tourmentes florentines y est écrite en pierres de taille, en pierres brutes à l'extérieur et très saillantes. Et, à l'aspérité de cet appareil en bossage, il faut ajouter la rudesse des mâchicoulis qui surmontent les deux étages du palais percés de fenêtres trilobées, et ces mâchicoulis forment une sorte de corniche démesurée et violente. Sous les arcatures, *becatelli,* que portent ces corbeaux, et dont les retombées s'accusent par des têtes d'hommes et des mufles d'animaux, on voyait briller de grandes armoiries, savoir : les anciennes armes parlantes de Florence, une fleur de lys blanche sur fond rouge, ou comme on dirait en blasonnant, de gueule à une fleur de lys d'argent, puis l'écusson des prieurs portant sur champ d'azur la devise : *libertas*, en lettres d'or ; les clefs d'or croisées, symbolisant l'alliance des guelfes de Florence avec le pape ; l'aigle du parti guelfe foulant aux pieds le dragon, et autres emblèmes.

Au-dessus des mâchicoulis règne un étage en mezzanine, c'est-à-dire à fenêtres basses, surmonté de créneaux formidables, et c'est au nu de ce mur crénelé que la tour s'élève à une hauteur deux fois plus grande que celle de l'édifice. Ainsi, par un véritable prodige de hardiesse, d'élégance et de construction, elle porte sur les mâchicoulis du palais qui ont une saillie d'un mètre 38 centimètres, de sorte que cette tour dont le poids est de neuf millions de kilogrammes est en partie suspendue sur le vide. Aux deux tiers de la hauteur totale du bâtiment, elle s'élargit et forme une seconde suite de mâchicoulis qui abritent les armoiries des corporations et qui supportent un petit étage crénelé. Enfin, au-dessus, se dresse sur quatre colonnes courtes le beffroi où est suspendue la cloche, la cloche des jours d'alarme, d'émotion et de discorde, qui appelait les citoyens à la défense de la liberté.

L'intérieur du palais de la Seigneurie n'est plus aujourd'hui ce qu'il était du temps d'Arnolfo. Cet asile inviolable des magistrats d'une république fut complètement remanié au seizième siècle par Vasari. Ami et courtisan des Médicis, Vasari coupa les étages, refit les planchers de niveau et transforma en une maison de voluptés princières la sévère résidence des prieurs, condamnés eux-mêmes durant l'exercice de leurs fonctions à une vie austère.

Les prieurs devaient être renouvelés tous les deux mois, et pendant ce temps ils demeuraient emprisonnés dans le palais de la Seigneurie. Ils ne pouvaient en franchir le seuil, si ce n'est pour les affaires d'État. Leur unique promenade était la galerie qui faisait le tour du palais au-dessus des mâchicoulis. A cette hauteur on domine toute la ville sans en entendre distinctement les bruits. On aperçoit les plaines fertiles qu'arrose l'Arno; on voit d'un côté les collines riantes de Fiesole et ses ruines étrusques, de l'autre, la montagne de Magnoli

sur laquelle s'élève la vieille basilique de San-Miniato. Les prieurs étaient nourris aux frais de la République. L'ostracisme qui faisait le fond du caractère national dans les démocraties antiques était encore l'esprit général du peuple florentin. Il se défiait de ses chefs. Il leur était défendu de se parler à deux, et tous devaient écouter ce que chacun pouvait dire. Leur table était frugale, mais servie avec luxe. Avec dix florins d'or par jour, ils devaient entretenir eux et le gonfalonier de justice, le notaire, neuf pages (*donzelli*), neuf chapelains, deux religieux chargés du sceau, une foule de serviteurs, sans compter le cuisinier et ses aides, en tout quarante-quatre personnes. En signe d'égalité, ils mangeaient à une table ronde, assis sur des escabeaux de bois.

Au réfectoire où ils prenaient leurs repas était contigu leur dortoir. Leurs lits n'étaient séparés par aucune cloison, mais simplement garnis de courtines blanches avec bande bleue et frise d'étoiles rouges. Le mobilier du dortoir consistait en un fauteuil pour chaque lit, et en une table couverte d'une nappe blanche, sur laquelle était posée une aiguière de vermeil. Ces détails nous sont donnés par les chroniqueurs du temps, et on en trouve aussi dans les miniatures, conservées à Pise, qui ornent les livres de Saint-Nicolas (1).

Le gonfalonier, qui était bien au-dessus des prieurs, avait seul une chambre spéciale, meublée avec le plus grand luxe et décorée de bannières, parmi lesquelles brillait à la place d'honneur le gonfalon de justice avec sa grande croix rouge sur fond blanc. Le gonfalonier ne pouvait être choisi que parmi les artisans de Florence. Lorsqu'il passait dans les rues escorté de vingt fantassins, de vingt archers et de vingt lances, les nobles devaient se retirer pour ne pas se trouver sur

(1) Cités par M. Rohault de Fleury, un des hommes les mieux informés de ce qui concerne la Toscane du moyen âge. (*Note de l'auteur.*)

son passage et les marchands devaient fermer leurs boutiques en signe de respect.

Tels étaient les pouvoirs institués par la démocratie florentine, et il était dit qu'à son histoire serait intimement lié le nom d'Arnolfo. Un demi-siècle environ avant la construction du palais de la Seigneurie, la place de *Santa-Croce* avait été le théâtre d'une révolution populaire. Les nobles gibelins que Frédéric II avait investis du gouvernement de Florence, et qui seuls y exerçaient le pouvoir, en furent dépouillés par le peuple qui s'était constitué en milice ayant un capitaine, le gonfalonier, et douze chefs militaires appelés *anziani* (les anciens) élus par les douze quartiers de la ville. Ces *anziani* furent ensuite appelés *prieurs*. En 1294, l'année même où il fut chargé de construire la cathédrale de Florence, Arnolfo donna les plans de la vaste église qui ferme la place de Santa-Croce. Le caractère simple et sévère de ce monument (qui est resté imposant, même depuis qu'il a été gâté par Vasari) l'a fait choisir pour être le Westminster, ou si l'on veut, le Panthéon de Florence. Là reposent Machiavel, Michel-Ange, Galilée, Alfieri et d'autres personnages célèbres dans l'histoire de la Toscane ou de l'Italie.

Les prieurs avaient remplacé le podestat, dont le pouvoir avait été supprimé dans la révolution de 1250, en attendant qu'une révolution en sens inverse le lui rendît. La situation de ce souverain juge n'était pas d'ailleurs plus riante que celle des anziani ou des prieurs. Pour s'assurer qu'il n'apporterait aucune partialité dans l'administration de la justice, politique ou civile, on le choisissait à l'étranger, presque toujours dans une ville amie, mais éloignée au moins de cinquante milles, qui avait mission de le désigner. Une fois entré en charge, *andato in signoria*, c'est-à-dire devenu seigneur et maître, il était investi de toutes les prérogatives d'un juge suprême et

de toute la puissance d'un dictateur. Homme de loi et homme d'épée, le podestat exécute les arrêts qu'il a rendus. Inaccessible, on doit le croire, à la haine, à la passion, à la vengeance, supérieur au tumulte, étranger aux partis, entouré de tourmenteurs et de bourreaux, il ne connaît d'autre peur que celle qu'il inspire. Il vit retranché dans un palais qui est une forteresse, et malheur à celui qui ferait mine de lui résister, — ce ne pourrait être qu'un citoyen de haute lignée, — le podestat fond sur lui avec ses hommes d'armes, il l'assiège dans sa demeure, dans son palais ou dans sa tour; il les démolit et il n'en laisse pas pierre sur pierre. Si le coupable lui échappe, sa famille est rendue solidaire des crimes dont on l'accuse ou dont il est convaincu. Mais à cet effrayant pouvoir, les citoyens ont mis des conditions dures. Pour être apte à l'exercer, il faut non seulement porter un titre de comte ou de marquis ou de chevalier, être guelfe et catholique, mais n'avoir aucun parent dans la ville, n'accepter ni cadeau, ni invitation d'aucune sorte, n'entretenir aucune amitié, ne partager ses repas avec personne, cheminer dans les rues sans être accompagné d'aucun citoyen avec lequel il puisse échanger quelques paroles, et seulement escorté de ses huit pages, de ses quatre cavaliers armés et de ses serviteurs.

Dans le registre des dépenses publiques, il était dit que le podestat aurait pour sa *famiglia* la somme annuelle de quinze mille deux cent quarante *lire;* mais ce mot *famiglia* ne signifiait point ce qu'il signifie en français, il désignait la maison du podestat, les quatre notaires, les juges collatéraux, les pages, les écuyers, les serviteurs. Après l'expiration de son pouvoir qui ne durait qu'une année, quand il avait remis la baguette du commandement, le podestat ne pouvait quitter la ville sans avoir rendu ses comptes, sans prouver qu'il ne manquait rien du somptueux mobilier dont il avait dû reconnaître

l'inventaire, et que, ayant toujours entretenu à son service le nombre réglementaire des officiers de son palais, il n'avait encouru aucune amende.

La méfiance d'un peuple jaloux, la dureté d'un juge qui devait être inexorable, les sentiments qu'inspirait ce tyran élu et tout-puissant, mais surveillé, le respect mêlé de terreur qui s'attachait à sa robe rouge, boutonnée jusqu'au menton, à sa toque noire, à sa baguette... tout cela, le croirait-on? est exprimé, non pas vaguement, mais avec force, avec éloquence par l'architecture, dans le palais du podestat, qui est aujourd'hui un musée national après avoir été le *Bargello,* c'est-à-dire le siège de la police de la cour criminelle et la prison. A peine est-on entré dans la cour de ce palais, admirable en son genre, qu'on est saisi du caractère farouche que présente le jeu des pleins et des vides. Dans cette construction austère, pas une moulure inutile ; mais elle ne devait pas être dépourvue d'une richesse sombre, grâce aux peintures qui en décoraient les murs et les voûtes, à demi perdues dans l'obscurité. Il faudrait être fermé à tout sentiment de l'art pour ne pas comprendre la physionomie fière de ces mâles arcades, dont les tympans, aussi bien que les hautes murailles qui les surmontent, sont chargés d'armoiries formant une histoire héraldique du monument et de ceux qui eurent à y exercer leur terrible pouvoir, pour n'être pas frappé de cet escalier raide, anguleux, mais imposant et triomphal par où montait le ministre d'une justice féroce, un magistrat qui avait le droit de faire couper la tête des condamnés dans son tribunal même, sur un billot placé devant lui, ou de les faire pendre sur l'heure à des crochets de fer qu'on voit saillir au mur extérieur du palais ; il faudrait, dis-je, avoir une âme bien peu artiste pour ne pas s'arrêter devant le *Marzocco,* devant le lion de pierre sous lequel était gravée cette inscription menaçante :

Si leo rugiet, quis non timebit? si le lion rugit, qui n'aura pas peur?

Ceux qui ont attribué à Arnolfo le palais du podestat n'ont pas réfléchi qu'en 1255, date de la construction première, ce grand architecte, né en 1232, n'était encore qu'un apprenti sculpteur dans la boutique de Nicolas Pisano. D'après Vasari, l'Allemand Jacopo, dit Lapo, aurait donné les dessins de ce palais, et il faut bien l'admettre jusqu'à preuve contraire, bien qu'il y ait si peu de rapport entre le style de l'église séraphique d'Assise, élevée par l'architecte allemand ou français, et le style du Bargello. Du reste, la construction de ce monument d'architecture civile dura plus d'un demi-siècle, et ce furent deux artistes dominicains qui le continuèrent, Fra Sisto de Florence, et Fra Ristoro, de Campi. Ces deux frères lais ont été regardés comme des disciples d'Arnolfo, mais il est difficile de le croire, car ils étaient l'un et l'autre plus âgés que lui, et l'on sait que le génie d'Arnolfo ne fut point précoce ou du moins qu'il se révéla fort tard dans l'architecture.

On ne peut quitter l'ancien palais du podestat sans jeter un coup d'œil sur la tour qui le domine. Cette tour, sur laquelle on peignait les effigies des coupables contumaces, était celle dont la cloche sonnait le couvre-feu. Après le dernier coup de cloche, il était défendu aux habitants de circuler dans les rues sans lumières et armés. Il y eut même un temps, mais ce fut deux siècles plus tard, sous la tyrannie exécrable du grand-duc Cosme Ier, où quiconque avait transgressé la défense avait la main coupée.

Les artistes, comme on le voit, sont mêlés, en Italie, à tous les événements, et l'on peut dire que leur histoire est inséparable de l'histoire des mœurs. Celles des Florentins étaient tantôt cruelles, tantôt aimables, leur humeur étant essentiel-

lement mobile, changeante, fantasque même. Dans leur ville si souvent ensanglantée par la haine des partis, la politesse et la galanterie ne perdirent jamais leurs droits. On y donnait parfois, dans les moments de calme, des fêtes splendides. Il s'était formé, dans le faubourg d'Outre-Arno, sous les auspices de la famille des Rossi, du parti guelfe, une compagnie de plus de mille hommes qui à certains jours se montraient en public couronnés de fleurs, vêtus de robes blanches, ayant à leur tête un chef ou seigneur qu'on nommait *Amour*. Cette compagnie donnait des jeux et des divertissements de toute espèce, des bals, des concerts. Les citoyens y étaient invités à son de trompe, ils trouvaient tout le long du jour des repas préparés, pour lesquels on envoyait même convier au loin ce qu'il y avait de plus distingué en Toscane. Les directeurs de ces fêtes avaient loué des danseurs et des histrions pour amuser leurs hôtes, auxquels ils fournissaient non seulement les choses nécessaires, mais des objets de luxe, tels que parfums, fourrures, coiffures nouvelles, robes d'étoffes précieuses. On dit même que lorsqu'ils avaient à traiter des personnes de haute distinction, ils poussaient la courtoisie jusqu'à les faire reconduire chez elles à cheval sous bonne escorte et avec le cérémonial le plus recherché. Cette cour d'amour dura plus de deux mois, pendant lesquels une foule d'étrangers, attirés à Florence par le bruit de ces fêtes sans exemple, vinrent y prendre part.

Boccace, en parlant de la même époque et de certaines coutumes que les Florentins avaient laissé perdre en devenant d'autant plus avares qu'ils devenaient plus riches, *mercè all' avarizia che con le richezze è cresciuta,* Boccace raconte, dans la neuvième nouvelle de la sixième journée du *Décaméron,* qu'il se constituait à Florence des sociétés de gentilshommes, ayant pour but de se divertir aussi en festins, tournois

et cavalcades. Leur nombre était bien plus limité que celui de la cour d'amour. On n'y admettait que ceux qui pouvaient supporter les dépenses communes, que chacun payait à son tour. Leur table était ouverte également à quelques-uns de leurs concitoyens et aux étrangers de marque qui étaient de passage à Florence. Les jours de grande fête, ou lorsque la nouvelle de quelque victoire remportée par les Florentins, de quelque événement heureux pour tous motivait des réjouissances publiques, les membres de ces sociétés parcouraient la ville à cheval, tous vêtus de même et donnaient le spectacle de joûtes et de combats simulés.

Une de ces compagnies, dont le chef était Messer Betto Brunelleschi — probablement un des ancêtres du fameux architecte de ce nom, qui appartenait à une famille distinguée de Florence, — cherchait à s'adjoindre un homme d'un esprit supérieur, poète et philosophe renommé, Guido Cavalcanti, l'ami du Dante. Guido passait pour un gentilhomme accompli. Il était fort riche, d'ailleurs, ayant épousé la fille du gibelin Farinata degli Uberti, un des plus puissants seigneurs de Florence. On l'accusait d'avoir des opinions épicuriennes et de chercher des raisons pour prouver la non-existence de Dieu. Un jour que, suivant sa promenade favorite, il était arrivé par le cours des Adimari au Baptistère de Saint-Jean, dont les abords étaient encore encombrés des tombeaux et des sarcophages qu'Arnolfo di Cambio fit enlever plus tard, Messer Betto, qui passait à cheval avec sa compagnie, aperçoit Guido Cavalcanti et piquant des deux, il arrive sur lui avec les autres cavaliers comme pour lui chercher une querelle amicale. « Guido, lui dit-il, toi qui refuses si obstinément d'être des nôtres, quand tu auras prouvé que Dieu n'existe pas, en seras-tu plus avancé? — Messeigneurs, répondit Guido, vous pouvez me dire, tant que vous êtes chez vous, tout ce qu'il vous

plaira », et, sautant d'un pied léger par-dessus les tombes, il échappa aux cavaliers qui le cernaient. Ceux-ci se regardaient avec étonnement, et ils ne trouvaient aucun sens aux paroles de Guido; mais Brunelleschi, plus avisé, leur dit : « Le mot que vous ne comprenez pas, mes amis, c'est qu'au milieu de ces tombes, nous sommes *chez nous*, et qu'ainsi nous et tous les citoyens illettrés et sans esprit, nous ne valons pas mieux que les morts. »

On peut voir par ces récits que les citoyens de Florence ne passaient pas tout leur temps à se tirer des flèches, à se jeter des pierres du haut des tours, à se donner des coups de stylet, et que la guerre civile avait ses moments de répit. Le goût des Florentins pour la poésie était un des symptômes de l'apaisement momentané des esprits. Les poètes, d'ailleurs, étaient d'autant plus recherchés qu'ils étaient rares. La langue italienne commençait pourtant à se constituer. Frédéric II l'avait écrite avec une certaine grâce; Guido Cavalcanti sut la plier aux formes précises du sonnet, mais il restait à en dégager les trésors latents, à la séparer nettement du latin, du provençal, du sicilien, dont elle était un mélange encore un peu barbare. Alors se leva un grand poète qui mit dans la langue italienne tout à la fois la concision et la pureté, l'énergie et la couleur, la fierté et l'élégance : ce fut Dante Alighieri.

La vie de Dante est trop connue pour que j'en dise ici autre chose que ce qui se rapporte le plus à mon sujet.

Comme si ce n'était pas assez des dissensions qui armaient les guelfes contre les gibelins, il arriva, vers 1294, que les guelfes, maîtres alors de Florence, d'où étaient bannis les gibelins, furent choisis pour arbitres par les citoyens de Pistoie qui s'étaient eux-mêmes divisés en deux factions, les *blancs* et les *noirs*. Au lieu de pacifier la querelle en leur qualité

d'arbitres, les Florentins l'épousèrent, greffant ainsi de nouvelles haines sur celles qui avaient déjà déchiré leur république. Les uns se déclarèrent pour les *blancs,* qui, par leurs tendances, se rapprochaient des gibelins; les autres pour les *noirs* qui étaient parmi les guelfes le parti démocratique, ou pour mieux dire, le plus démocratique.

Dante appartint d'abord au parti des guelfes de Florence. A l'âge de vingt-quatre ans, en 1289, il s'était battu bravement, nous l'avons dit, à Campaldino contre les gibelins d'Arezzo, dans le combat où périt l'évêque Guillaume des Ubertini. L'année suivante, il avait marché contre les gibelins de Pise, dans l'expédition qui se termina par le siège et la prise du château de Caprona. En 1290, la mort de Beatrix Portinari, pour laquelle il avait conçu dès l'enfance un amour mystique, le jeta dans un tel désespoir qu'il erra quelque temps comme un homme dont la raison s'est égarée. Deux ans après, plus calme, mais non encore guéri de l'incurable amour qui l'avait rendu poète et qui avait répandu sur son génie naissant une teinte de mélancolie désormais ineffaçable, Dante céda aux instances de sa famille et de ses amis en épousant Gemma Donati. Il se trouva, par ce mariage, allié au fameux Corso Donati qu'on appelait le *baron superbe,* et qui, étant guelfe dans l'âme, allait être le chef des noirs.

D'après ce que laisse entendre Boccace dans la vie qu'il a écrite du Dante, le mariage du poète ne fut pas heureux, bien qu'il ne fût pas infécond. Peut-être faut-il voir dans les contrariétés d'un mariage mal assorti la cause ou une des causes du changement d'opinion que Dante manifesta bientôt en se rangeant du parti des gibelins. Quoi qu'il en soit de ces motifs qui se cachent dans les intimités de la conscience, Dante, qui aspirait aux emplois publics, dut se faire inscrire sur les registres de l'un des *arts* (sept arts majeurs et sept arts mi-

neurs) (1) entre lesquels se partageait la ville. C'était une loi de la république, en effet, que tout citoyen qui voulait se rendre éligible devait appartenir à l'un des quatorze arts. Dante se fit incorporer dans le sixième, celui des médecins et apothicaires. Pendant huit ou neuf ans, il s'occupa des affaires publiques, et, chargé plusieurs fois de missions diplomatiques, il s'en acquitta heureusement, grâce à la supériorité de son esprit, et plus encore, peut-être, à la trempe de son caractère. Le 13 juin de l'an 1300, il fut élu prieur et prit rang parmi les magistrats suprêmes de la République. Ce fut l'origine de tous ses malheurs. Son élection, due aux guelfes blancs, les enorgueillit et irrita les noirs. On en vint aux mains, et Florence fut encore une fois ensanglantée par une querelle, qui sous d'autres noms, était à peu près toujours la même. Les prieurs sévirent avec une énergique impartialité. Ils condamnèrent à un exil temporaire les blancs qui avaient pris part au combat — parmi eux se trouvait le poète Guido Cavalcanti —, et à un exil perpétuel les chefs des noirs et notamment le parent du Dante, Corso Donati.

Les noirs exilés allèrent à Rome demander la protection du pape, et Dante à l'expiration de ses pouvoirs, qui prenaient fin le 15 août 1300, s'y rendit de son côté à l'occasion du jubilé. En ce moment, Charles de Valois, le troisième fils de Philippe le Hardi, venait d'être appelé en Italie par Boniface VIII qui l'invitait à une expédition contre le roi de Sicile, et qui lui conférait, pour le décider, les droits de vicaire impérial, capitaine du patrimoine de Saint-Pierre, et le titre de pacificateur de la Toscane. Charles de Valois ayant accepté, sous la condition tacite de favoriser les guelfes noirs (c'est-à-dire les vrais guelfes toujours protégés par le Saint-Siège), fit son

(1) Voyez au chapitre II l'énumération des uns et des autres.

entrée à Florence avec douze cents gendarmes, après avoir accepté tout ce qu'on voulut et signé la promesse de ne prétendre aucune juridiction sur la ville, où il n'entendait, disait-il, apporter que la paix. A peine les portes lui furent-elles ouvertes qu'il les ouvrit lui-même à Corso Donati et aux noirs exilés, et changeant brusquement, et sans pudeur aucune, son rôle de pacificateur en celui de tyran, il livra la ville à ses aventuriers en armes, qui, secondés par les noirs, saccagèrent et pillèrent les propriétés des blancs. On mit à la torture ceux qui ne voulaient pas révéler où ils avaient caché leurs trésors, et tout cela put se faire sans que le peuple effrayé osât sortir des maisons et prendre les armes, comme il devait le faire en entendant sonner le tocsin au palais de la Seigneurie.

Dante et ceux des prieurs qui s'étaient rendus à Rome avec lui furent condamnés au bannissement et à la confiscation de leurs biens ; la maison du poète fut livrée aux flammes et ses métairies furent dévastées. En vain les bannis, parmi lesquels on distinguait Petrarca di Parenzo, notaire de la République et père du célèbre Pétrarque, rassemblent en Romagne toutes les forces de leur parti, pour rentrer à main armée dans Florence. Ils sont repoussés honteusement aux portes de la ville. Dante, à jamais découragé, se retire à Vérone, où il est accueilli par la famille della Scala, famille de gibelins qui était souveraine dans la ville dont Bartolommeo della Scala était alors podestat.

On possède le texte de la sentence prononcée contre Dante le 27 janvier 1302 ; elle est écrite en un mélange grossier de latin et d'italien, comme si l'on eût choisi, dit Sismondi, le langage le plus barbare pour s'en armer contre le poète qui fondait la littérature italienne. Plus tard, une autre sentence le condamna, lui et ses compagnons, c'est-à-dire ceux qui avaient partagé avec lui la magistrature suprême, à être brû-

lés vifs, s'ils étaient pris sur le territoire de Florence. Les motifs de ces condamnations ne peuvent être passés sous silence. Dante est accusé de *baraterie,* ce qui signifie d'avoir vendu la justice, et de s'être opposé à l'avènement de Charles de Valois, *contradissono la venuta Domini Caroli.* On inventait pour le frapper un forfait dont il était incapable et dont il ne daigna pas se justifier, et on lui imputait à crime ce qui était une vertu patriotique, de n'avoir pas applaudi à l'avènement d'un prince étranger qui, par la plus noire des trahisons, avait mis à feu et à sang une ville où il était entré comme pacificateur.

Ainsi le Dante, sorti de Florence en 1300, ne devait plus y rentrer. De la première année du quatorzième siècle date ce long exil auquel nous devons les accents de mélancolie sublime et d'ironie amère qui abondent dans son poème. Combien il ressentit les duretés de l'exil, lui-même l'a exprimé en vers admirables : « Tu laisseras tout ce que tu chéris avec le plus de tendresse, et c'est là le premier trait que lance l'arc de l'exil; tu éprouveras quelle est l'amertume du pain d'autrui, et combien c'est un chemin dur que de monter et descendre l'escalier de l'étranger. »

. . . . . . e come e duro il calle
Lo scendere e 'l salir per l' altrui scale.

Du moins il restait une effigie de Dante Alighieri dans le palais du podestat, à Florence. Ce portrait, qui a été retrouvé sous un badigeon, en 1841, avec ceux de Brunetto Latini et de Corso Donati, est attribué à Giotto; et il faut convenir que le témoignage des historiens Villani, Gianozzo Manetti et Vasari, qui tous les trois s'accordent sur ce point, joint à une preuve plus importante encore, qui est le caractère même de la pein-

ture découverte, donnent à cette attribution une grande force, pour ne pas dire une force décisive. Depuis Jean Villani, qui était le contemporain du Dante, jusqu'à Vasari, qui écrivait son livre au milieu du seizième siècle, il s'est écoulé deux siècles et demi, pendant lesquels on a pu voir dans la chapelle du podestat les peintures où sont représentés ces trois personnages inégalement fameux. Auprès d'eux Giotto avait peint son propre portrait en se regardant dans un miroir, *allo specchio:* et du temps de Vasari on les voyait encore, car il le dit expressément : *come ancor oggi si vede.* Jamais on n'avait douté que les peintures de la chapelle du podestat, et notamment le portrait du Dante, ne fussent de son ami Giotto, bien que ces peintures fussent sur le mur, tandis que Villani les dit exécutées sur le tableau de l'autel, *in tabula altaris capelle palatii podestatis.* Tout récemment, il est vrai, cette question, qui avait fait déjà l'objet d'une vive controverse, a été reprise en sous-œuvre et longuement traitée par le docte commentateur Gaëtano Milanesi, dont la conclusion est qu'on ne peut attribuer à Giotto les peintures de la chapelle du podestat et conséquemment le portrait du Dante. Si l'on s'en rapporte aux raisonnements très serrés, bien enchaînés, et présentés avec une habileté rare par M. Milanesi, on doit renoncer à l'attribution contestée; mais, en fait de peinture, les preuves graphiques valent toujours mieux que les preuves écrites, et l'ouvrage parle toujours plus éloquemment que les inscriptions et les commentaires. Pour mon compte, je penche à croire, avec MM. Crowe et Cavalcaselle, que Vasari, cette fois, ne s'est pas trompé, alors qu'il avait sous les yeux ce dont il parlait, et qu'il était, lui peintre, aussi apte que possible à reconnaître le style de Giotto, dont il possédait plusieurs dessins originaux dans ses portefeuilles. Quoi qu'il en soit, il est certain que Dante et Giotto furent liés d'une étroite

amitié, *amicissimi;* et cela seul nous autorisait à parler longuement du grand poète, dans une histoire qui doit être, avant tout, celle des grands artistes, et dans laquelle tient une place si haute et si glorieuse ce Giotto, qui fut le premier des grands peintres.

CHAPITRE VI.

Giotto à Assise. — Pietro Cavallini, Puccio Capanna, Buffalmacco, Dante.

Giotto avait dix ans lorsque Cimabuë le rencontra gardant les moutons, dessinant sur une pierre une de ses bêtes. Ses premiers ouvrages exécutés dans la *Badia* de Florence, c'est-à-dire dans l'abbaye de Saint-Benoît, ayant péri, nous ne pouvons juger des progrès qu'il fit à l'école de son maître. Mais ils durent être rapides, puisqu'à l'âge de vingt ans environ, vers 1296, il fut appelé à Assise par Giovanni di Muro, qui venait d'être élu général de l'ordre des franciscains.

Comment ce jeune homme, encore obscur, fut-il mis en rapport avec le général de cet ordre qui, voué à la pauvreté personnelle, bâtissait pourtant de si magnifiques églises pour son culte et les décorait si richement? Il est probable que Dante, devinant le génie de Giotto, le fit connaître aux frères mineurs, dont lui-même avait pris l'habit, ou au moins le froc du tiers ordre, porté par ceux qui continuaient à vivre dans le monde, bien qu'affiliés à l'ordre de Saint-François. De l'amitié qui unissait le grand artiste au grand poète, nous avons des preuves éclatantes : d'abord ce fait, peu connu, que Dante avait appris de Giotto l'art de peindre, si bien qu'il avait peint une Annonciation comme il le dit lui-même dans la *Vita nuova,* ensuite les vers tant de fois cités par lesquels, dans le onzième chant du *Purgatoire,* le poète célèbre la gloire de Giotto :

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo : ed ora ha Giotto il grida
Si che la fama di colui oscura.

« Cimabuë se croyait le premier dans la peinture ; maintenant c'est Giotto qui a la vogue et sa renommée obscurcit celle de son maître. »

Mais quelle fortune pour un jeune peintre que d'être l'ami de Dante! Comment ne pas former, ne pas élever son esprit dans un continuel commerce avec un homme d'un tel génie, avec un poète d'un si haut vol! Que fallait-il de plus à un artiste, qui déjà était en possession de son art, autant qu'on pouvait l'être au commencement du quatorzième siècle, que fallait-il de plus que des sentiments et des pensées? et qui pouvait lui suggérer des pensées plus nobles, lui inspirer de plus beaux sentiments qu'un poète comme le Dante? Le peintre doit sans doute puiser en lui-même le fond de sa peinture ; il exprimera mieux ce qu'il a lui-même pensé, ce que lui-même il a senti ; mais les grands poètes savent faire pénétrer leur âme dans l'âme des autres.

De fait, ces deux hommes, Dante et Giotto, différaient sensiblement par le caractère et par l'esprit ; c'est là une preuve de plus de cette vérité que la conformité des humeurs n'est pas nécessaire à la sympathie des âmes. Il n'est donc pas surprenant que Dante, génie austère et platonique, ait conçu de l'amitié pour Giotto qui lui ressemblait fort peu puisqu'il était gai, positif, attaché à l'extérieur des choses beaucoup plus qu'à leur signification mystique. Mais tel fut l'ascendant du poète sur l'artiste que celui-ci fut le premier qui s'essaya dans la peinture symbolique, et il s'y montra tout de suite aussi habile qu'à représenter des actions naturelles et des événements historiques ou légendaires. Double aptitude qui

se révèle d'une manière saisissante, admirable dans les peintures exécutées par Giotto sur les murailles et les voûtes de la basilique de Saint-François d'Assise, autrement dit l'église séraphique.

Giotto commença la décoration de la basilique par l'église supérieure qui est, je l'ai dit déjà, aussi gaie, aussi élégante, aussi ouverte au soleil que l'église inférieure est grave, sombre et de nature à inspirer le recueillement, la tristesse, et les idées de renoncement qui firent de François d'Assise le fondateur et le héros de son ordre. La grande nef, divisée en vingt-huit compartiments, fut peinte par Giotto avant qu'il décorât les voûtes de l'église basse, car il est facile de voir qu'il n'y atteignait pas encore à la maturité de son talent. Il dut retracer là les principaux traits de la vie du saint.

Légende naïve et touchante! le peintre l'a racontée comme s'il eût vécu du temps de saint François et à côté de lui, tant il y a de naturel dans ses figures, d'ingénuité dans son dessin qui semble calqué sommairement sur la nature vivante, de puissance dans les expressions de l'âme, obtenues pourtant à peu de frais et comme du premier coup. Cette épopée de la charité évangélique se déroule aux yeux comme une *imitation de Jésus-Christ,* non plus écrite dans un livre, mais figurée en action, en mouvement, non plus abstraite et rêvée, mais réalisée dans la pratique d'une sainte vie par un héros qu'inspire le génie du cœur. Ici, le jeune moine donne son bien aux pauvres et jusqu'à ses habits. Là, le pape Innocent III, couché dans un lit somptueux, voit en songe saint François, le plus pauvre des humains, soutenant sur ses épaules un édifice qui penche, et qui va s'écrouler : c'est l'Église de Jésus-Christ. Et comment le peintre a-t-il exprimé que l'homme couché dans ce lit est un pape? Le plus naïvement du monde : en le représentant avec la tiare sur la tête, de façon qu'il ne soit

pas possible de s'y méprendre. Nous sommes bien loin, on le voit, du réalisme moderne. Mais l'essentiel pour l'artiste primitif est de se faire comprendre, d'être vrai pour l'esprit. Le pontife, réveillé, est frappé de la signification de son rêve. Quand il reconnaît le lendemain dans le jeune homme que lui présente le cardinal Jean de Saint-Paul l'inconnu de sa vision, il approuve l'ordre des frères mineurs. A partir de ce moment, le fondateur de l'ordre entre dans une vie toute pleine de circonstances merveilleuses.

Telle fresque nous le montre chassant les démons; telle autre le représente au moment où, voulant convertir au christianisme le soudan d'Égypte, il lui propose de faire allumer un grand bûcher, s'offrant d'y entrer avec les prêtres musulmans, s'ils ont le courage de subir avec lui l'épreuve du feu. Dans cette fresque et dans celles qui suivent, Giotto s'exprime avec une éloquente simplicité, le dessin chez lui va droit à la pensée. Il rencontre, sans les chercher, la vérité du geste, la vérité du mouvement. S'il peint l'épisode de la fontaine que saint François fait jaillir d'un rocher pour désaltérer un de ses disciples, on voit le jeune homme se mettre à plat ventre au bord du ruisseau pour y boire. Soit que le héros réprimande les hirondelles qui l'empêchent par leurs cris de chanter les louanges du Seigneur, soit qu'il apparaisse miraculeusement à Arles, au milieu du chapitre des frères mineurs, soit qu'il tombe en extase devant le crucifix sanglant qui déploie de grandes ailes clouées sur la croix, Giotto raconte ces miracles comme s'ils s'étaient accomplis sous ses yeux, sans l'étonner. Il est naturel dans son style, même en peignant les choses surnaturelles. La mort du saint et ses funérailles, son âme portée au ciel par des anges, l'action de sainte Claire et de ses compagnes, venant toucher le cadavre du saint, avec une grâce dont elles n'ont pas conscience, tout cela est peint dans

un esprit de candeur adorable, d'un pinceau qui abrège le rendu des formes mais qui dit avec force l'essentiel.

Giotto avait en lui le génie du vrai, la droiture de l'intelligence, la probité de l'œil. Il possédait le talent de choisir du premier coup dans le langage de son art, les gestes les plus simples, qui ne sont pas les moins significatifs, les formes les plus sommaires, qui ne sont pas les moins expressives (témoin la peinture égyptienne). Il excellait à trouver le trait élémentaire des choses visibles. Comment donc fut-il capable de s'élever à la peinture symbolique? c'est ici que devient sensible l'influence de Dante sur Giotto.

Dans cette même basilique d'Assise, le chœur de l'église inférieure est décoré de fresques par le peintre florentin Taddeo Gaddi, son élève. Celles du maître sont peintes dans les triangles sphériques dessinés par les nervures de la voûte qui surmonte le maître autel. L'idée d'y représenter la Chasteté, la Pauvreté, l'Obéissance, c'est-à-dire les principales vertus de saint François, et son triomphe dans le ciel au milieu des séraphins, fut suggérée au peintre par le poète. Mais comment peindre dans une fresque, dont les dimensions comportaient environ trente figures, ces vertus abstraites qui n'étaient guère exprimables que dans une figure unique, dans une allégorie expliquée par des attributs? Giotto a su donner un corps aux pensées du Dante et il a rendu pittoresque ce qui était emblématique.

Une jeune fille est enfermée dans une tour d'ivoire, gardée par deux anges et entourée de remparts : c'est la Chasteté. Au pied de la tour, deux jeunes filles personnifiant la Pureté lavent une personne nue qui est plongée jusqu'à la ceinture dans une sorte de baptistère. A droite, l'Amour couronné de roses et son bandeau sur le front est chassé par des figures qui sont si belles qu'elles seraient dignes de l'aimer. A gauche,

les gardiens terrestres de la tour tendent la main à ceux qui veulent se purifier, et parmi ces aspirants à la chasteté on reconnaît le Dante, en habit du tiers ordre de Saint-François. A la vue de ce drame symbolique, si fortement, si clairement mis en scène, on se demande, tant on en est ravi, ce que l'art a gagné d'essentiel à dépasser une peinture aussi vive, aussi éloquente, une peinture qui exprime tout sans tout dire, et à laquelle il ne manque ni la beauté des airs de tête, ni le choix de la pantomime, ni les proportions des figures, ni la grâce, ni la signification des plis dans ces draperies vierges qu'aucun geste n'a dérangées, qu'aucune main n'a touchées.

Sans doute, ces aimables allégories trahissent par quelques faiblesses l'enfance de l'art. L'architecture, par exemple, y est figurée dans des proportions impossibles. La petite forteresse crénelée, au milieu de laquelle s'élève la tour de la Chasteté, ressemble à un joujou. La jeune fille qui s'y est emprisonnée, et que l'on aperçoit par une fenêtre, serait aussi grande que la tour si elle se tenait debout; mais cela même ajoute au caractère symbolique de la composition pittoresque. Les remparts qui ceignent la tour, et la tour elle-même, sont là pour représenter une idée et non pour figurer une architecture. La perspective était inconnue alors comme science, elle n'existait qu'à l'état de sentiment. La dégradation des plans, c'est-à-dire le vague des formes éloignées, n'était pas encore observé dans la peinture; mais le peintre avait touché son but, qui était de parler à l'âme, et si les lignes ne concourent pas exactement au point de vue, elles vont directement au cœur.

Sans vouloir décrire toutes les peintures de Giotto, nous ne saurions passer sous silence une autre composition dantesque : l'allégorie de la Pauvreté, qu'il a peinte dans un des tympans de la même voûte, au-dessus du sanctuaire d'Assise. C'est la

célébration du mariage de saint François avec la Pauvreté en personne, avec une femme maigre, laide, échevelée et ceinte d'une corde, qui s'avance à travers un buisson d'épines pour donner la main à son fiancé. Jésus-Christ est le prêtre qui unit les deux époux. Ici l'on peut voir quels sont les écueils inévitables de l'art symbolique. Ce que le peintre veut exalter, sa fresque le déconseille. De pareilles images ne sauraient, aux yeux du spectateur, ni donner du prix à la chasteté (si facile d'ailleurs avec une pareille épouse), ni recommander l'amour de la pauvreté, qui est présentée repoussante. Ce qui n'offensait pas l'esprit dans un tercet du Dante, blesse les yeux dans la peinture de son ami. Dès qu'une idée est rendue visible, il faut qu'elle soit acceptable au regard.

Du reste, il devait répugner au génie de Giotto de préconiser la pauvreté, car nous savons qu'il ne l'aimait point naturellement et nous le savons par un opuscule en vers, une *Canzone,* qu'il composa sur ce même sujet. En voici quelques passages :

De cette pauvreté *qui est involontaire,*
Il ne faut pas douter qu'elle ne soit mauvaise et dangereuse,
Car elle conduit au péché.
Plus d'une fois elle fait broncher la conscience du juge ;
Elle inspire le vol, la violence, l'injure ;
Elle ôte l'honneur aux femmes et aux jeunes filles ;
Elle conseille le mensonge ;
Elle prive l'homme d'une demeure honnête,
Et il s'en faut de peu que celui qui manque de tout bien
Ne manque aussi de jugement. . . . .
. . . .
On me dira peut-être : Notre-Seigneur a recommandé la pauvreté.
Tâchez de bien comprendre ces paroles ;
Elles sont très profondes,
Et quelquefois elles ont un double sens.

Il faut choisir le plus salutaire (1)
Et pénétrer dans ces paroles la vérité qui s'y cache;
Vous verrez qu'elles répondent à sa sainte vie :
Que le pouvoir le plus parfait
Doit se conformer au temps et aux lieux.
La pauvreté de Notre-Seigneur
Eut pour objet de nous faire fuir l'avarice (2).
. . . .

Pour celui qui voyage en Italie avec l'amour des arts, il est bien peu d'impressions comparables à celles qu'il a éprouvées ou qu'il éprouvera s'il a vu ou s'il doit voir la basilique d'Assise, comme nous la vîmes en 1875, lorsque nous allâmes en Italie pour prendre part à la célébration du centenaire de Michel-Ange. Ce fut un dimanche matin que nous entrâmes pour la première fois dans l'église basse, où l'on se préparait à chanter la grand'messe. Après l'avoir parcourue, en nous arrêtant aux principales peintures, nous fûmes invités par le diacre qui nous accompagnait à monter dans l'église haute, en attendant l'office. Nous y demeurâmes une demi-heure, passant de Giunta de Pise à Cimabuë, de Cimabuë à Giotto, chacun de nous promenant ses regards d'une fresque à l'autre, et admirant la naïveté tantôt touchante, tantôt farouche de cet art primitif, si simple dans ses moyens, mais si élevé dans son but. Pendant que nous regardions l'avant-dernière peinture de Giotto, celle qui représente une femme ressuscitée par saint François, l'orgue se fit entendre au-dessous de nous, des chants retentirent et le frémissement de l'église inférieure nous y fit redescendre. Quelle fut notre surprise de trouver la basilique déserte, à l'heure de la grand'messe, un jour de dimanche!

(1) *E talor hanno doppio intendimento*
E vuol che 'l salutifero si prenda.

(2) *E però 'l suo aver poco*
Fu per noi scampar dall' avarizia.

Dans l'obscurité de la nef, on distinguait quelques pauvres gens, deux ou trois femmes prosternées, un enfant à genoux. A côté d'un mendiant qui priait sur un banc, son chien s'était endormi. Les prêtres et les enfants de chœur chantaient dans la solitude. A ce moment, les peintures de Giotto nous parurent plus graves, plus solennelles ; et certaines fresques de ses contemporains ou de ses élèves, d'un caractère tragique que nous avions déjà remarqué, nous semblèrent plus terribles ; entre autres le *Crucifiement* de Pietro Cavallini, peintre romain.

Ce Cavallini, disciple de Giotto, a travaillé à Rome avec son maître à la célèbre mosaïque dite la *Nacelle de Saint-Pierre,* dont nous parlerons plus loin. Bien qu'il sortît de l'école de Giotto, pour la peinture, et peut-être de celle d'Arnolfo, pour la sculpture, il avait fort peu retenu de la manière giottesque, et il avait la sienne propre, qui tenait de la rudesse, de l'âpreté du caractère romain. Il y a dans son *Crucifiement* quelque chose de sinistre, et l'on ne peut y regarder sans saisissement ces cavaliers qui s'agitent au milieu de la foule, au pied des trois croix, leurs chevaux d'un dessin barbare, les costumes étranges qu'on remarque parmi les assistants, les armures reluisantes et, par-dessus tout, les anges qui volent en battant de l'aile, comme des oiseaux effrayés, autour du Christ expirant, et dont les uns se frappent la poitrine, les autres joignent leurs mains avec l'expression de la plus vive douleur. Dans ses figures de crucifiés, Pietro Cavallini a essayé non sans bonheur des raccourcis qui étaient alors une nouveauté, et cette circonstance contribua sans doute à l'étonnement, à l'admiration que témoigna Michel-Ange lorsqu'il vit deux siècles plus tard la fresque de ce Cavallini, dans lequel il reconnut, on peut le croire, un de ses ancêtres. C'est une chose bien remarquable, en effet, qu'en étudiant les commencements de la Renaissance, on y voit paraître, dans les œuvres de Ca-

vallini, un devancier de Luca Signorelli et de Michel-Ange, et dans la personne de Giotto, un précurseur de Pérugin et de Raphaël.

Giotto eut un disciple, un aide, un collaborateur qui s'appelait Puccio Capanna et qui fut, au quatorzième siècle, pour Giotto ce que fut Jules Romain pour Raphaël, au seizième. A deux cents ans de distance, ce sont les mêmes différences du maître à l'élève. On en peut juger d'après les fresques exécutées dans le transept de l'église inférieure d'Assise par Puccio Capanna. A la douceur de Giotto, Capanna substitue un style plus rude, des formes plus robustes, des airs de tête plus fiers et plus durs. Je vois encore une de ses peintures : elle représente l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem. Monté sur une ânesse accompagnée de son petit ânon, le Nazaréen se dirige vers la ville sainte, revêtu d'une involontaire majesté, doux et mélancolique au sein même de son triomphe. Ses apôtres le suivent, pensifs, défiants, comme s'ils étaient pénétrés de quelque lugubre pressentiment. Des enfants le précèdent en étendant sous ses pas des draperies, et plusieurs coupent des branches aux arbres du chemin, pour en joncher le passage du jeune Dieu. Parmi la foule on remarque des pharisiens bourrus, des soldats menaçants, des juifs railleurs. La scène est représentée avec un sentiment qui est celui de Giotto, devenu plus sévère et plus triste en passant par l'âme de Puccio Capanna, dont l'exécution, d'ailleurs, a aussi quelque chose de plus résolu, de plus âpre que celle de son maître.

Ici se présente une réflexion qui emprunte aux tendances actuelles de notre art un certain à-propos. On pourrait penser que les vieux maîtres de l'école giottesque, qui ouvrirent avec lui l'ère de la Renaissance, furent inhabiles à rendre la nature et que leur naïve imitation s'arrêta aux apparences ; que s'ils eurent le talent d'exprimer leurs sentiments et leurs pensées,

ils furent en revanche bien débiles dans cette expression littérale des choses matérielles, des choses visibles, à laquelle nous attachons aujourd'hui tant d'importance, et que nous appelons *réalisme*. Eh bien, il n'en fut pas ainsi. Giotto et ses élèves ignorent sans doute la perspective linéaire et la perspective aérienne. Ils ne savent pas faire sentir la distance du premier au dernier plan, les surfaces fuyantes; mais ils excellent en revanche à imiter les objets accessoires. Guidés par le simple bon sens, à une époque où le goût n'était pas encore inventé, ils s'appliquaient à mettre l'expression, c'est-à-dire la vérité morale, dans les figures, et la vérité optique dans les animaux et dans les choses secondaires. L'allure, la physionomie, la douceur de l'ânesse qui porte Jésus-Christ, dans la fresque de Puccio Capanna, la mine intéressante du petit ânon, avec sa crinière ébouriffée, sont indiqués, sont rendus même avec un esprit et une fidélité d'aspect qu'on est tout surpris de rencontrer à ce point chez un peintre aussi primitif. Et, pour le dire en passant, plus on remonte haut dans l'histoire de l'art, plus on trouve accentuée cette préoccupation des anciens artistes de réserver l'imitation réelle pour les êtres inférieurs, les animaux, les insectes, les végétaux, et de n'admettre l'imitation conventionnelle et traditionnelle que pour les figures humaines, héroïques ou divines. Dans la frise du Parthénon, les bœufs, les brebis, les chevaux sont rendus avec une telle vérité qu'on les dirait estampés sur nature; le sculpteur n'a idéalisé que les dieux et les déesses; il n'a voulu ennoblir que les canéphores, les cavaliers, les métèques, les joueurs de flûte, les hérauts de la fête, les vieillards porteurs de branches d'olivier. En Égypte, la peinture, la statuaire, la glyptique, quand elles s'attachent à imiter les animaux, les imitent avec une vérité surprenante, et lors même que les divinités, les prêtres, les pharaons, les danseuses sont dessinés, durant des

siècles, d'après un poncif tracé dans le sanctuaire, une vérité flagrante caractérise les figures de la vache, de l'âne, du singe, de l'hippopotame, de la gazelle et de l'antilope, et celles des canards, des oies, des tourterelles et de ces grues élégantes qu'on appelle les demoiselles de Numidie.

Mais revenons à Assise. L'église séraphique est sans aucun doute le monument le plus important du treizième siècle en Italie, et ce seul édifice renferme, explique et développe la première période de la renaissance des arts sur le sol italien. On y peut suivre pas à pas la trace des progrès de la peinture, et voir comment elle dépouille ses vieux accoutrements pour les changer contre de jeunes atours. C'est encore dans l'église séraphique d'Assise qu'il faut venir pour trouver réunis presque tous les maîtres primitifs du treizième siècle, les uns venus de Pise comme Giunta, les autres de Sienne comme Simone Memmi, les autres originaires de Florence, comme Taddeo Gaddi et Buonamico Buffalmacco.

Buffalmacco, élève d'Andrea Tafi le mosaïste, fut un des plus singuliers caractères qu'on pût rencontrer parmi les artistes de ce temps, chez lesquels pourtant l'originalité n'était pas rare. Il était à la fois bouffon et dévot. Boccace dans le *Décaméron,* Sacchetti dans ses *Novelle,* et Vasari après eux, ont raconté avec infiniment de grâce les facéties de ce peintre qui savait être, à ses heures, sérieux et touchant. Il nous sera permis sans doute d'en dire une ou deux, sous le couvert de ces illustres écrivains. Buonamico, bien que disciple d'un mosaïste, était devenu un fresquiste très habile et il avait déjà peint des décorations remarquables dans le couvent des nonnes de Faenza et dans la Badia de Forence lorsque, étant de passage à Arezzo, il fut prié par l'évêque, qui le connaissait de réputation, de lui peindre la chapelle du Baptême, dans l'évêché. L'évêque possédait un grand singe qui faisait des malices

à tout le monde et force gambades, malgré un rouleau de bois qu'on lui avait attaché à la patte. Ce singe, ayant vu peindre l'artiste, s'avisa de revenir en son absence et de barbouiller toutes les figures avec du jaune d'œuf et du vernis, après quoi il renversa la boîte à couleurs et jeta au diable les fioles et les pinceaux. Le prélat s'était beaucoup diverti de cette aventure, mais le peintre forcé de reprendre sur nouveaux frais tout son travail avait trouvé la chose moins plaisante. Quelques jours après, l'évêque demanda au Florentin de lui peindre sur une des façades de l'évêché un aigle tenant dans ses serres un lion mort. Cet évêque, qui s'appelait Guido Tarlato et qui était un gibelin fieffé, voulait exprimer par cette image symbolique la supériorité des gibelins sur les guelfes. Le lion était, en effet, l'emblème du parti guelfe, comme l'aigle impérial était celui du parti gibelin. Buffalmacco, soit qu'il fût guelfe de sentiment, soit qu'il voulût jouer une pièce à l'évêque, se fit construire une cloison de planches sous le prétexte qu'il n'aimait pas qu'on le vît travailler en public, et, s'y étant renfermé, il peignit, au rebours de ce que l'évêque lui avait demandé, un lion déchirant un aigle. L'ouvrage fini, Buffalmacco ferma sa guérite à clef et partit pour Florence où il allait, disait-il, chercher des couleurs qui lui manquaient. L'évêque ayant fait ouvrir la cloison, comprit le tour que l'artiste lui avait joué, et lui fit savoir qu'il en tirerait vengeance s'il le tenait jamais en son pouvoir. Mais Buonamico, grâce à quelques bouffonneries de sa façon, trouva moyen d'apaiser le prélat gibelin et de regagner ses bonnes grâces.

Il ne reste plus rien des peintures dont Buffalmacco décora le couvent des nonnes de Faenza, parce que ce couvent a été détruit, mais Vasari possédait dans ses portefeuilles les dessins qui avaient servi à ces fresques. Il raconte à ce sujet quelques-unes de ces petites histoires qui font partie de la

grande, puisqu'elles donnent une idée des mœurs d'une époque, des relations des diverses classes entre elles et en particulier des artistes avec le monde civil ou religieux. Pendant qu'il peignait, à Florence, les murailles du monastère des dames de Faenza, remplacé depuis par la citadelle de Saint-Jean-Baptiste, dite *Fortezza da basso,* Buffalmacco ne portait dans son atelier ni le capuchon ni le manteau alors à la mode. Il s'y tenait en pourpoint, c'est-à-dire en chemisette, ce que voyant à travers les fentes de la cloison, les nonnes le prirent pour quelque méchant broyeur de couleurs, se plaignirent au majordome (*castaldo*) qu'on eût envoyé pour décorer leur couvent un artiste aussi mal tenu, disant qu'elles auraient voulu voir peindre le maître et non pas un de ses *garzoni.* Buonamico, ayant entendu leurs plaintes, fit savoir que le maître ne tarderait pas à venir. Il prit alors deux tables qu'il mit l'une sur l'autre, posa dessus une cruche et arrangea sur le manche un capuchon, puis, laissant tomber un manteau sur les deux tables, il plaça un pinceau dans le robinet de la cruche. Les nonnes, étant venues regarder par les fissures, virent le maître à l'œuvres et se retirèrent satisfaites. Au bout de quelques jours, elles demandèrent à entrer dans l'atelier pour voir l'ouvrage du peintre, qui avait enlevé son postiche, et furent surprises qu'il n'eût absolument rien ajouté à son travail, d'ailleurs digne d'éloges. Elles firent alors rappeler Buffalmacco : « Vous savez, leur dit l'artiste, que l'habit ne fait pas le moine non plus que le peintre; mais que vous semble de mes peintures? » Les nonnes les trouvaient excellentes, sauf que les carnations des figures leur paraissaient pâles et sans vie. Buonamico savait que l'abbesse passait pour avoir le meilleur vin blanc de Florence, celui dont on se servait pour dire la messe; il répondit aux religieuses que le défaut qu'elles signalaient, et qui était véritable, il le corrigerait s'il pouvait tremper ses

couleurs dans du vin blanc de première qualité, parce que cela donnerait de la vivacité aux carnations. Là-dessus les bonnes sœurs firent apporter une provision de leur excellent vin, et Buonamico n'en usa, bien entendu, que pour donner de l'animation à son propre teint, trouvant sur sa palette d'autres moyens de donner de la fraîcheur à son coloris.

Ce mélange d'esprit facétieux et de piété n'est pas rare en Italie. Les Italiens, les Florentins surtout, sourient volontiers de ce qu'ils respectent, et ils affectent de la vénération pour ce qu'ils ont raillé. Qui le croirait? en dépit des plaisantes inventions qui lui avaient fait une renommée en Toscane, Buffalmacco était capable de mettre beaucoup de sentiment, beaucoup d'expression dans ses peintures religieuses, témoin la *Résurrection de Lazare* qu'il fit entre autres ouvrages, dans la basilique d'Assise, et dont le religieux Overbeck s'est inspiré.

Giotto avait commencé à peindre les murs et les voûtes de la basilique d'Assise vers 1296, peu après l'élection de Giovanni di Muro au généralat de l'ordre. Or, si l'on calcule ce qu'il lui fallut de temps pour peindre les fresques d'Assise, d'après les années de sa vie, comparées aux immenses travaux qu'il a exécutés en Italie, on peut affirmer que Giotto ne mit pas beaucoup plus de trois ans pour terminer les décorations de la basilique, dans l'église haute et dans l'église basse, et qu'ainsi il dut avoir mis fin à ce grand ouvrage vers l'an 1300.

Année mémorable que cette première année du quatorzième siècle ! C'est l'année que Dante a choisie pour faire son voyage poétique et mystérieux dans l'autre monde. Il se trouvait à Rome en mission auprès du pape Boniface VIII, lorsque ce pontife célébra le grand jubilé de 1300. La bulle qui l'annonçait fit accourir à Rome, de toutes les parties du monde chrétien, des pèlerins innombrables. Deux cent mille étrangers rem-

plissaient la ville éternelle, visitaient les églises Saint-Pierre et Saint-Paul, et, pour obtenir l'indulgence plénière de tous leurs péchés, se soumettaient avec joie aux conditions que le pape y avait mises, jusqu'à ce qu'ils fussent remplacés par deux cent mille autres. Ceux qui virent défiler sous leurs yeux cet immense et interminable pèlerinage, et de ce nombre était l'historien Villani, purent croire que le monde chrétien se préparait, par son repentir et ses prières, au jugement universel qui préoccupait encore tous les esprits.

L'enfer était la grande terreur du moyen âge. Dante, en y faisant descendre son génie, obéissait comme les autres aux épouvantements qu'entretenaient dans les consciences les prédications menaçantes de l'Église. Mais en lui le visiteur de l'Enfer n'était pas tant le chrétien terrifié que le poète sublime. Dante était de son siècle sans doute; par le tour de son imagination il appartenait au moyen âge. Il y appartenait par son goût pour la poésie des ombres, par ses préoccupations théologiques, par la frayeur que lui inspiraient, comme à tous les hommes de son temps, les supplices annoncés par l'Église. Il en était aussi par ses idées sur la monarchie, qu'il a exposées dans un livre mal écrit en latin, avec des arguments empruntés de la scolastique, avec des formules tirées de l'algèbre. Dante ne faisait par là que donner une forme à ses passions violentes, à sa haine contre les guelfes qui l'avaient exilé de Florence, et j'ajoute à cet esprit de domination qui entre facilement dans les âmes fières. Mais un rayon de la lumière antique a pénétré dans ce génie sombre. La figure de Virgile lui est apparue, et le poète florentin a pris pour guide et pour maître le poète de Mantoue. C'est un payen qui va conduire le Dante au fond de l'enfer. Aussi, dans le premier cercle de la région des ténèbres, le chrétien va rencontrer tous les héros de l'antiquité, tous les sages de la Grèce, So-

crate, Platon, Aristote, le maître de ceux qui savent (*il maestro di color che sanno*), Démocrite, Anaxagore, Thalès, Empédocle, Zénon. Il distinguera Orphée et Linus, Hippocrate, Euclide, Cicéron, Sénèque, Avicenne. Virgile lui montrera le divin Homère, accompagné d'Ovide, d'Horace et de Lucain ; César aux yeux d'épervier, Hector, Énée, Penthésilée, reine des Amazones, qui fut tuée par Achille ; Camille, fille du roi des Volsques, et Lavinie, fille de Latinus, et Lucrèce, et Martia, femme de Caton d'Utique, et Cornélie, mère des Gracques. Mais il trouve ces héroïnes et ces héros dans une verte prairie, *in prato di frescha verdura,* sorte d'Élysée où se promènent gravement leurs ombres, au regard sérieux, au pas lent.

Ainsi, dès qu'il a mis le pied dans les limbes, le chantre de la *Divine Comédie* fait revivre l'antiquité dans l'empire des morts. Il évoque les fantômes du paganisme et il les rencontre. C'est là, il faut en convenir, une singulière et grande nouveauté que ce retour aux anciens sous la protection de Virgile. Sans rompre avec le moyen âge, le poète en marque la fin pour ouvrir une ère nouvelle.

CHAPITRE VII.

Giotto à Rome et à Padoue. — Fresques de l'Arena.

Dante a fixé lui-même la date de son voyage imaginaire dans l'empire des morts à l'an 1300, puisqu'il commence son poème par ce vers

Nel mezzo del cammin di nostra vita.

D'après ce qu'il a écrit dans le Banquet (*il Convitto*) qui est un commentaire en prose sur ses poésies lyriques et une imitation éloignée de Platon, le milieu du cours ordinaire de la vie humaine est 35 ans, justement l'âge qu'avait Dante Alighieri en 1300. Une année plus tard, il fut exilé de Florence, comme je l'ai dit, et après une tentative pour rentrer dans sa patrie avec les bannis gibelins, ses compagnons, il se réfugia à Vérone, chez les seigneurs della Scala.

Pendant qu'il mangeait le pain amer de l'étranger, son ami Giotto était à Rome où l'avait appelé un neveu du pape Boniface VIII, Gaetano Stefaneschi, créé cardinal sous le titre de Saint-Georges *in Velabro*. A ce sujet, Vasari a raconté une histoire que l'on a traitée d'historiette, et qui pourtant vaut la peine qu'on la redise. Le pape trévisan Benoît XI, dit le biographe, envoya un de ses courtisans en Toscane pour s'assurer de l'habileté de Giotto dont la réputation était arrivée jusqu'à Rome, et auquel il se proposait de confier certaines peintures en mosaïque, à exécuter dans la basilique de Saint-Pierre. Le

messager du pape, après s'être arrêté à Sienne pour y voir les ouvrages des maîtres qui exerçaient alors la peinture dans cette ville et recevoir d'eux quelques échantillons de leur savoir-faire, se rendit à Florence et alla voir Giotto dans l'atelier où il travaillait, *in bottega*. Là, lui ayant fait part des intentions du saint-père, il demanda au peintre, comme specimen de ses talents, quelques dessins qu'il pût rapporter à Sa Sainteté. Giotto prit une feuille de papier et un pinceau trempé dans le rouge; puis, appuyant son bras sur sa hanche pour en faire un compas, il traça d'un tour de main un cercle parfait. « Voilà mon dessin, » dit Giotto. Mais le messager pensant que le peintre voulait se moquer, lui dit: « Ne pourrais-je avoir de vous un autre dessin? — Celui-là, répondit le peintre, est suffisant et plus que suffisant. Portez-le avec les autres, et vous verrez ce qu'on en pensera. » L'envoyé du pape se croyant toujours mystifié, mais ne pouvant rien obtenir de plus, expédia le dessin de Giotto à Rome, en racontant comme quoi Giotto avait tracé au pinceau ce cercle parfait, sans remuer le bras et sans compas. Le pape en voyant le dessin, ne crut pas le moins du monde à une plaisanterie, et il en prit une excellente opinion du peintre qui avait dans la main tant de sûreté et une si merveilleuse précision. De ce fait, qui fut bientôt divulgué, naquit le proverbe florentin : *Tu se' più tondo che l'O di Giotto* (tu es plus rond que l'O de Giotto), proverbe qu'on appliquait encore du temps de Vasari à tout homme lourd et pataud; le mot *tondo* ayant dans la langue toscane la double signification de rond et de grossier.

Cette anecdote a été regardée comme une facétie. En donnant la preuve d'une habileté manuelle extraordinaire, le peintre voulait faire entendre qu'il était avant tout bon ouvrier, qu'il savait son métier, comme l'on dit, ce à quoi les artistes anciens tenaient beaucoup plus que les modernes. La

précision du trait est une qualité maîtresse dans l'art, et s'il est vrai qu'il n'y ait que l'épaisseur d'un cheveu entre ce qui est beau et ce qui ne l'est point, on doit tenir en grande estime un artiste dont la main obéit à sa volonté avec une telle justesse, une telle fermeté que d'autres ne pourraient y atteindre qu'à l'aide d'un instrument mathématique. Quoi qu'il en soit, Giotto fut mandé à Rome, non par le pape Benoît XI, mais par le pape Boniface VIII, comme le prouvent les documents authentiques, desquels il résulte que Giotto fut chargé de donner le dessin d'une mosaïque représentant la *Barque de saint Pierre* sauvée du naufrage par Jésus-Christ. Cette mosaïque existe encore sous le portique de Saint-Pierre au-dessus de la porte principale de la basilique, celle que surmonte le balcon d'où le pape, le dimanche de Pâques, donnait la bénédiction *urbi et orbi.*

On ne peut juger aujourd'hui du style de Giotto dans cette mosaïque, estimée et payée 2,200 florins, car ayant été plusieurs fois déplacée et endommagée par ces déplacements, elle a dû être retouchée et, après bien des restaurations, refaite au dix-septième siècle sous le pontificat de Clément X. Mais là où le style du maître est bien reconnaissable, c'est dans les panneaux, peints de deux côtés, que l'on conserve dans la sacristie du Vatican. Ces panneaux faisaient partie d'un *ciborium* commandé à Giotto par le cardinal Stefaneschi, au prix de huit cents florins d'or. On se rend compte aisément de la manière dont ces panneaux étaient placés d'après une miniature que tient à la main un évêque, représenté à genoux devant la majestueuse figure de saint Pierre et ce modèle pourrait servir à replacer les peintures à la place respective qu'elles occupaient dans le ciborium (1). Le panneau central repré-

(1) Le ciborium est un édicule quelquefois en marbre, le plus souvent en métal ou

sente, sur un des côtés, le Rédempteur entouré d'anges qui l'adorent, et sa figure, grande de caractère, paraît plus grande encore comparée à ces anges de proportions moindres. Giotto se conformait ici à la tradition de son maître Cimabuë, qui avait peint dans sa fameuse Madone de Santa-Maria-Novella trois séraphins à genoux, symétriquement rangés et superposés, à droite et à gauche de la Vierge, dans une attitude d'immobilité convenue; mais tout en respectant l'ordonnance consacrée de ces sortes de compositions hiératiques, Giotto a su y mettre un heureux choix de formes, une justesse de proportions, une variété de caractères et par conséquent un commencement de vie qui n'avaient encore paru ni dans l'art, ni dans les ouvrages de son maître.

Le martyre de saint Pierre et le martyre de saint Paul remplissent les compartiments sur une face, et sur la face opposée l'on voit saint Pierre dans un trône pontifical, entouré d'anges lui aussi, et deux prélats agenouillés, dont l'un est certainement le cardinal Stefaneschi, patron de Giotto, comme nous l'apprend d'ailleurs un document respectable, l'obituaire publié par Cancellieri dans son livre *De secretariis veterum christianorum et veteris Basilicæ vaticanæ.*

Mais ce qu'il y a de plus aimable dans les peintures de Giotto conservées à la sacristie du Vatican, ce sont les *prédelles* de ces panneaux, c'est-à-dire les frises inférieures qu'on avait coutume de peindre, en Italie, au pied des tableaux, et qui sont à la composition principale ce que les notes sont au livre. Les artistes représentaient dans la *predella* les parties anecdotiques de la vie du saint titulaire, les petits épisodes familiers où leur imagination pouvait se donner carrière. Giotto, qui

en bois, porté sur des colonnes et qui recouvre le tabernacle des anciennes basiliques. Le ciborium est donc un dais sur le maître autel, et l'on peut regarder ce mot comme synonyme de baldaquin.

avait toujours dans son esprit une fenêtre ouverte sur la nature, sur la simple nature, a su mettre dans ces tableaux épisodiques, du moins dans ceux qui n'ont pas péri, une grâce inattendue, des naïvetés charmantes, celle par exemple de peindre l'enfant Jésus qui tient sa petite main dans sa bouche en faisant la moue. La grâce! elle était nouvelle alors. Depuis des siècles, elle n'était pas venue rendre aimables les représentations de l'art chrétien. Cimabuë avait été, comme ses devanciers, rude, imposant, quelquefois terrible; mais il est toujours plus facile d'effrayer les hommes que de les charmer, parce que la terreur suppose des êtres qui ont connu la douleur et qui en craignent le retour, tandis que la grâce ne peut être sentie que par ceux qui connaissent le bonheur d'aimer.

Giotto fut le premier qui sut faire un portrait, et cela s'explique tout simplement par ce qu'il y avait en lui de naturalisme. Son talent fut imitatif autant qu'il était expressif et le caractère de son génie a été justement d'avoir trouvé un parfait équilibre entre l'imitation et l'expression. Dans la basilique de Saint-Jean de Latran, il existe un portrait de Boniface VIII peint à fresque par Giotto et conservé sous verre. Le pape est représenté dans ses habits pontificaux, entre deux princes de l'Église, annonçant, du haut d'un balcon, l'ouverture du grand jubilé de 1300. A travers les retouches que les restaurateurs ont fait subir à ce portrait noirci par le temps, on y découvre un certain progrès que l'artiste a réalisé en dessinant mieux les extrémités, c'est-à-dire ici les mains, et en étudiant de plus près la forme des yeux. La fresque dont nous parlons présente cet autre genre d'intérêt qu'elle atteste la présence de Giotto à Rome après l'an 1300.

Dante se trouva-t-il à Rome en même temps que Giotto? cela est possible, cela est même probable. Il est certain du moins qu'à l'époque du jubilé publié par Boniface VIII le poète

fut témoin du spectacle que donnait l'immense foule des pèlerins passant sur le pont Saint-Ange que le pape avait fait diviser en deux dans sa longueur pour éviter toute rencontre entre ceux qui allaient à Saint-Pierre et ceux qui en venaient. Dans le dix-huitième chant de l'*Enfer,* Dante a décrit lui-même ce spectacle. Il paraît également certain que Giotto connut à Rome un miniaturiste avec lequel il se lia d'amitié et que le poète, leur ami commun, a immortalisé dans le onzième chant du *Purgatoire,* Oderigi de Gubbio, appelé à Rome par le pape pour orner d'enluminures les livres de Sa Sainteté. Vasari possédait dans sa collection quelques restes de dessins (*reliquie*) par le même Oderigi et il y attachait un grand prix, bien qu'il le reconnût inférieur à un autre miniaturiste célèbre, et célébré par Dante, Franco Bolognese, dont tous les ouvrages ont péri ou sont demeurés inconnus. Au moment d'entrer dans le dixième cercle du *Purgatoire,* Dante a trouvé dans le premier cercle ceux qui expient le péché d'orgueil en portant des fardeaux qui les accablent. Une de ces ombres le reconnaît et l'appelle :

« Oh! dis-je, n'es-tu pas Oderigi, la gloire
D'Agobbio, l'honneur, si j'ai bonne mémoire,
De l'art qu'*enluminure* on appelle à Paris ? »
« Frère, répondit-il, le seul pinceau qui plaise
Aujourd'hui, c'est celui de Franco Bolognese :
L'honneur est à lui seul, moi je perds de mon prix (1).

Un trait singulier de ce onzième chant du Purgatoire, c'est

(1) *O, dissi lui, non se' tu Oderisi*
L'onor d' Agobbio e l'onor di quell' arte
Che alluminare è chiamato in Parigi?
Frate, disse egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese;
L'onor e tutto suo, e mio in parte.

La traduction est celle de M. Louis Ratisbonne.

que Dante, se trouvant dans le cercle des orgueilleux avec Virgile et voyant de ses yeux de quelle manière ils sont punis, commet lui-même le péché d'orgueil, car après le tercet où il dit que la gloire de Giotto a obscurci celle de son maître Cimabuë, il ajoute, faisant allusion aux deux poètes italiens qui l'ont précédé, Guido Guinicelli de Bologne et Guido Cavalcanti de Florence : « Ainsi la gloire du beau langage a été ravie à un Guido par un autre Guido; et peut-être que celui qui les chassera du nid est déjà né (1). »

Ainsi, dans l'art du style, à Guide l'ancien maître
Un nouveau Guide a pris sa couronne, et peut-être
De tous les deux déjà le maître est enfanté.

Dante avait la conscience de son génie, il devait l'avoir; mais n'est-il pas étrange que ce cri de son orgueil lui soit échappé dans ce même purgatoire où les orgueilleux expient leur péché et où lui-même il vient de s'écrier :

O vaine gloire humaine! éphémère prestige!
Comme tous tes fleurons se fanent sur leur tige
A moins de précéder quelque siècle grossier.

Giotto, se trouvant à Rome après le jubilé, a pu s'y trouver avant pour accomplir les travaux dont il était chargé. Il est donc très possible, encore une fois, que sa présence à Rome ait coïncidé avec celle de Dante et que leur amitié s'en soit nouée plus étroitement, à cette distance de leur commune patrie, alors si malheureuse, si déchirée. On ne peut, au surplus, raconter l'histoire de la Renaissance italienne sans avoir constamment ouverte sous les yeux *la Divine Comédie.*

(1) *Cosi ha tolto l'uno all' altro Guido*
La gloria della lingua; e forse è nato
Chi l'uno e l'altro caccerà di nido.

Au dix-septième chant de l'*Enfer,* lorsqu'il est près d'entrer avec Virgile dans le huitième cercle, le poète florentin s'avance tout seul vers un groupe d'avares qui, par aggravation de peine, portent sur la poitrine une bourse où sont peintes les armoiries et les couleurs qui les désignent à la curiosité des visiteurs de l'autre monde. Parmi eux se distingue un très riche Padouan, Reginaldo di Scrovegno qui porte sur son sac d'usurier, en guise de blason, une truie grosse ou pour mieux dire une truie pleine, couleur d'azur (allusion au nom de *Scrovegno* qui vient de *scrofa,* truie). Nous apprenons par là comment furent acquises les richesses d'un citoyen padouan, Enrico Scrovegno, fils de Reginaldo; au moins en fit-il un noble usage, comme on va le voir. La république de Venise venait de lui accorder des titres de noblesse, lorsqu'il eut la pensée de fonder à Padoue une chapelle en un lieu qui avait été un amphithéâtre antique, une arène, et qu'on appelait l'*Arena.*

Cette chapelle dédiée à la Vierge étant terminée en 1303, Giotto fut chargé d'en peindre les murs et la voûte. On dit même qu'il avait été l'architecte de ce petit monument, et, sans en avoir des preuves positives, il est permis de le croire, tant il y a de connexité entre les divisions préconçues de la chapelle et les peintures dont elle devait être décorée, comme si l'architecte, en traçant le dessin de l'édifice, eût travaillé tout exprès pour le peintre. L'église de l'*Annunziata in Arena* est solitaire, silencieuse, abandonnée; on y accède par un jardin négligé où poussent de hautes herbes; on n'y entend pas même les bruits lointains de la ville. Ce silence dispose dès l'entrée au recueillement, et rien à l'intérieur ne dément cette impression (1).

(1) Dans la visite que je fis à l'Arena, il y a vingt ans, voyant que les fresques de Giotto étaient endommagées grandement et qu'elles étaient destinées à périr avant peu

En observant quelques inégalités dans cette suite de peintures, on a pu croire qu'elles n'étaient pas toutes de la main de Giotto; elles sont pourtant si bien liées et toutes d'une invention si heureuse que le génie du maître s'y reconnaît toujours et que s'il a eu des collaborateurs, ce qui est à peu près certain, ils ont travaillé sous ses yeux et sur ses dessins. Mais il faut s'arrêter ici quelque temps, car cette chapelle de l'Arena est un des berceaux de l'art moderne. Bien qu'elle y soit encore dans l'enfance, la peinture religieuse y arrive à son apogée. L'art véritablement chrétien n'est jamais allé plus loin, et pourquoi? parce que, selon l'esprit du christianisme, le peintre a fait passer le sentiment avant tout, qu'il a subordonné la matière, abrégé le rendu des formes, simplifié tout ce qui ne devait pas servir à exprimer l'âme. Plus tard, la peinture italienne développera la beauté païenne des corps, l'action des muscles, la vérité naturelle, mais de plus en plus elle s'éloignera de l'idéal ascétique. Elle n'atteindra plus — si ce n'est dans les œuvres vraiment *angéliques* de celui qu'on a nommé Fra Angelico de Fiesole, — à cette tendresse d'expression, à cette manifestation du sentiment évangélique que Giotto a su trouver dans la chapelle de l'Arena, sans avoir pour se guider aucun précédent, aucun maître duquel il pût s'inspirer. C'est en effet du premier coup et sans effort, ou plutôt par le seul élan d'un génie qui n'a pas besoin d'effort, que Giotto s'est élevé à la perfection de la peinture chrétienne. Rien ne manque, dans ces fresques, de ce qui peut les rendre attachantes même à ceux qui les regarderaient sans en pénétrer la signification religieuse; rien n'y manque, dis-je, ni la naïveté d'un art primitif, ni la grâce, ni la dou-

d'années, je pris note de tous les sujets et je les inscrivis avec mes réflexions sur un calepin dont j'ai fait le petit livre publié sous le titre *De Paris à Venise, notes au crayon.* (*Note de l'auteur.*)

ceur, ni cette dose de naturalisme qui ne gâte rien lorsqu'elle est confinée dans les figures accessoires de la composition.

Disons d'abord un mot de la chapelle. On croit à Padoue, et cela est probable, qu'elle fut érigée par Enrico Scrovegno en expiation des péchés de son père. Il est de tradition que ce monument religieux servit au culte que professait pour la Vierge l'ordre des chevaliers de Sainte-Marie, auquel était, selon toute apparence, affilié le fondateur de la chapelle. Cet ordre, institué vers le milieu du treizième siècle par le pape Urbain IV, avait joué déjà un certain rôle à Florence où il avait fourni deux podestats, en 1266 ; du reste, il s'était bien vite écarté de son objet et il n'avait de la piété que les apparences. Sans faire aucun vœu de chasteté ni de pauvreté, les jeunes gentilshommes qui le composaient avaient pris seulement l'engagement de défendre les veuves et les orphelins, de maintenir la paix et d'obéir à l'Église. Loin donc de s'imposer aucune privation ni aucun exercice religieux, ces chevaliers s'abandonnaient à la luxure et menaient une vie assez voluptueuse pour qu'on les appelât *Frati godenti*, « les frères jouissants ». Mais il advint d'eux comme des Templiers. Leurs dérèglements devinrent si scandaleux que le pape les supprima et donna leurs biens, qui étaient considérables, à d'autres ordres qu'on supposait devoir en faire un meilleur usage.

La chapelle de l'Arena consiste en une seule nef voûtée, au bout de laquelle une grande porte donne accès à une tribune, autrement dit à une abside, que termine un espace rectangulaire plus étroit que la nef. Depuis le pavement qui est en marbre, jusqu'à la voûte qui est semée d'étoiles d'or sur fond d'azur, l'intérieur de la nef, éclairée d'un seul côté par six fenêtres, fut richement et précieusement orné et, malgré les dégradations que la chapelle a subies, il y reste encore des traces de son ancienne richesse. Les murailles sont divisées dans le sens

horizontal en trois compartiments; les deux plus hauts contiennent la vie de la Vierge et les histoires du Nouveau Testament, parmi lesquelles sont mêlés quelques épisodes tirés des évangiles apocryphes, qui avaient en ce temps-là un grand crédit dans le peuple. Le troisième rang, qui forme comme le soubassement de ces peintures superposées, consiste en figures symboliques de vertus et de vices, séparées par des ornements pleins de délicatesse et de goût.

C'est par l'histoire de la Vierge que s'ouvre la série des fresques du rang supérieur. Le premier tableau représente Joachim chassé du temple par le grand prêtre Isacaar, comme n'ayant pas d'enfant et ne pouvant prendre part à la fête des Patriarches. Une couche inféconde était regardée comme une ignominie dans la religion juive. Cette expulsion de Joachim se fait sans violence. Il est doucement éconduit plutôt que chassé. Le temple est figuré par une petite loge à jour, à peine assez grande pour contenir le grand prêtre et son scribe Ruben. Dans ces premiers temps de l'art, beaucoup de choses restent à l'état emblématique. Cette loge est, en effet, un emblème du temple. On y sent déjà le goût particulier d'architecture que Giotto manifestera plus tard quand il exercera ses talents d'architecte, je veux dire une légère tendance au joli.

Confus de n'être pas admis à la fête des Patriarches, Joachim a cherché un refuge chez des bergers qui l'accueillent avec bonté. Un chien blanc, doux comme ses maîtres et innocent comme eux, est venu caresser leur hôte. C'est le sujet du second tableau. Cependant sainte Anne, honteuse elle aussi de la stérilité de son mariage, s'est mise en prière. Elle est visitée par un ange qui lui annonce qu'elle sera mère. La maison de la sainte est une seule chambre à trois frontons. A côté s'élève une loge en bois, surmontée d'une balustrade et sous laquelle une servante est occupée à filer.

La figure humaine tient une si grande place dans l'art de Giotto que tout le reste y est absolument secondaire, et ne figure, on peut le dire, que pour mémoire. Ainsi, lorsque Joachim se met en prière sur une montagne, la montagne est un tertre, comme la maison de sainte Anne est une chambre, comme le temple de Jérusalem est une petite loge à jour. Tout ce qui est expressif est relativement grand et triomphe; tout ce qui est matière est seulement indiqué en abrégé et en petit. Quelle finesse de discernement dans cette préoccupation de donner de l'importance aux choses de l'esprit et d'en donner si peu aux réalités, à l'inverse de ce que font nos modernes qui, au lieu de sacrifier les accessoires au principal, sacrifieraient volontiers le principal aux accessoires! Il se trouve aussi qu'une des premières conditions du style, qui est la subordination du détail, a été connue de Giotto, à une époque où l'art est regardé comme n'étant pas encore sorti de l'enfance. Au surplus, tous les maîtres de la Renaissance ont regardé de près, aux fresques de l'Arena. Dans la longue station que nous fîmes nous-même devant ces fresques, nous étions frappé des motifs qu'elles ont fournis à la peinture italienne. Par exemple, l'attitude suppliante de Joachim agenouillé sur son tertre a servi à Raphaël pour la figure d'un des disciples qui sont sur la montagne au-dessous de Jésus transfiguré, dans le fameux tableau de la *Transfiguration*. Au-dessus du saint en prière, on aperçoit dans l'azur du ciel une petite main fine, la main d'un ange.

Il est bien difficile, sinon impossible, de ne pas s'arrêter à chacune de ces charmantes peintures de Giotto et de ne pas les mentionner au moins l'une après l'autre, si l'on se dispense de les décrire. La cinquième représente Joachim qui s'est endormi à la porte de la cabane où les bergers l'ont accueilli, assis par terre, la tête appuyée sur ses genoux, à la manière

des canopes de l'antique Égypte. Un ange descend du ciel, léger comme la nue, doux comme une colombe du Paradis. Il vient annoncer à Joachim les allégresses de la paternité. On voit, en effet, dans la fresque suivante, sainte Anne sortir de la ville par une porte flanquée de deux tourelles couvertes en terrasses, et elle va au-devant de Joachim, suivie de ses parents. Les époux que rapproche un espoir de fécondité se rencontrent et s'embrassent sur le pont du rempart, et dans cet embrassement nuptial — détail charmant — leurs nimbes d'or se confondent. Avec une tendresse infinie, la femme prend dans ses mains les deux joues de son mari. Derrière l'époux rendu à la joie conjugale, se tient un serviteur qui porte un paquet sur l'épaule et un panier à la main. Ici encore, je retrouve des motifs qui ont été pris sur nature, et qui ont servi plus tard à André del Sarto lorsqu'il peignit les histoires de Joseph vendu par ses frères. Autant les figures principales sont nobles et dignes, autant les personnes secondaires sont admirables à leur tour par le naturel de la posture ou de l'action, par l'ingénuité de la pantomime.

L'histoire du Nouveau Testament et des ancêtres de la Vierge se continue sur le haut de la muraille de gauche, chacun des murs latéraux ayant trois étages de compositions, et il importe de continuer l'examen de ces fresques précieuses qui contiennent en germe tout l'art italien, avec des qualités de grâce, d'expression et de style que la peinture vraiment chrétienne n'a jamais dépassées. Giotto a créé à lui tout seul une tradition : les sujets qu'il s'est donnés à peindre, il en a inventé la mise en scène, et, durant plus de deux siècles, sa manière de les concevoir a été suivie. Il est, en effet, bien peu de peintres qui, ayant à représenter la naissance de la Vierge, par exemple, n'aient eu présente à l'esprit la manière dont Giotto l'avait peinte dans les fresques de l'Arena. Mais

lui, plus naïf que ses successeurs, il a conçu le tableau avec une candeur qu'ils n'ont pas su imiter. Sainte Anne étant sur son lit, dans la même chambre où on l'a vue en prière, on lui présente son nouveau-né, qui est la Vierge. Comme la peinture est un langage qui s'adresse à l'esprit autant qu'aux yeux, Giotto ne craint pas de faire reparaître l'enfant, au pied du lit, dans les bras d'une suivante qui va la remettre à une jeune femme assise (sans doute la nourrice) dont la figure est d'une suprême élégance. Quand la Vierge est présentée au temple, le grand prêtre la reçoit sur la plus haute marche d'un escalier, et cet arrangement pittoresque a été imité par bien des artistes, notamment par le grand Titien. Le temple est figuré, cette fois encore, par une petite loge à jour. Pour ce qui est de la perspective de cette enfantine architecture, si elle est tracée de sentiment et n'est juste qu'à peu près, il ne faut pas s'en étonner, car la science n'en était pas connue au temps de Giotto; elle ne fut trouvée qu'au quinzième siècle, ou plutôt retrouvée. Un passage de Vitruve, bien des fois cité, prouve que les Grecs l'avaient pratiquée.

Il est une partie de son art que le peintre de l'Arena a comprise dans la perfection sans que personne la lui eût enseignée : je veux parler de la draperie. Les héros et les héroïnes, dans les fresques de Giotto, sont toujours *drapés*, et les personnages secondaires, les serviteurs, les suivantes sont seuls *costumés*. Il y a là une distinction profonde et l'on peut s'étonner qu'une telle notion du grand art se révèle chez un artiste qui n'a sous les yeux que les modes de son temps et peut-être quelques débris de bas-reliefs antiques. Il faut être guidé par une intuition supérieure pour préférer sans hésitation le vêtement générique et humain, qui est la draperie, à l'habit florentin, siennois, milanais ou padouan, dont tant de peintres, venus longtemps après Giotto, ont accoutré les per-

sonnages de la Bible ou de l'Évangile. Les grandes scènes que l'art peut tirer des Écritures sont petitement localisées par ce costume; elles sont, au contraire, agrandies et généralisées par la draperie. Le prestige qui s'attache à des spectacles éloignés de nous par les siècles qui nous en séparent doit disparaître lorsqu'on les rapproche en les peignant dans la ville même où nous vivons, comme si nos contemporains en avaient été les témoins. Raphaël lui-même, ce Raphaël qu'on appelle divin, n'a connu que dans sa seconde manière — après être sorti du style péruginesque — cette loi du grand art qui veut que l'on subordonne le costume à la draperie, et son fameux tableau du *Sposalizio* se compose de personnages habillés comme l'étaient de son temps les jeunes gens et les jeunes filles d'Urbin ou de Pérouse (1).

On peut voir jusqu'où va le talent de Giotto, en matière de draperies, dans les figures des prétendants à la main de la Vierge qui sont à genoux et en prière devant un autel, attendant le miracle qui fera fleurir la baguette de l'élu. Ce miracle s'accomplit à la onzième fresque. Une colombe vient se poser sur la baguette du fiancé, qui devient la tige d'une fleur, et la fleur est un lys, symbole de pureté. Le tableau qui suit représente la fête des noces. Les époux s'avancent d'un pas modeste. Des musiciens les précèdent, des jeunes filles les suivent,

(1) Giotto excelle à draper, et par là, dès les premiers jours de la Renaissance, il se trouve réaliser une des conditions essentielles du grand art. Ses plis sont rares, et en tous cas ils sont motivés toujours par les formes de dessous qu'ils accusent sans les trop serrer. Le peintre florentin observe les lois de la draperie, il les a devinées quatre siècles avant que Molière ne les écrivît en vers si bien frappés dans son poème sur la Gloire du Val-de-Grâce, peinte par Mignard :

. . . . ces belles draperies,
Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
Mais qui, pour le marquer, soit un peu retenu,
Qui ne s'y colle point, mais en suive la grâce,
Et, sans le serrer trop, le caresse et l'embrasse.

(*Note de l'auteur.*)

et Marie soulève délicatement du bout de ses doigts les pans de sa robe virginale. On croirait assister aux antiques panathénées, transposées dans les régions du christianisme. La procession des vierges du Parthénon n'a pas plus de dignité, plus de grâce, plus de décence, ni un calme plus auguste, ni un mouvement mieux cadencé.

CHAPITRE VIII.

Suite des Fresques de l'Arena. — Dante à Padoue.

Le second rang des fresques de l'Arena commence dans le tympan de l'arc qui donne accès au sanctuaire. Giotto y a peint la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*. Là, couchée dans un lit rustique et vêtue d'une draperie couleur d'azur, la Vierge se retourne avec une grâce ineffable, avec une expression d'amour angélique, vers l'enfant nouveau-né qui est posé dans une crèche entre le bœuf et l'âne. Des bergers et des moutons sont au pied du lit, et des séraphins volent au-dessus. Ici arrivent les Mages, et celui qui vient de l'Arabie a fait le voyage sur un chameau. L'ordonnance de la composition est la même dans cette fresque que dans celle que Giotto a exécutée sur les murs du transept méridional de l'église inférieure à Assise. Fra Angelico s'en est inspiré un siècle plus tard. Il est grand dommage que ces deux peintures aient souffert; la draperie bleue de la Vierge a presque disparu, mais, en disparaissant, elle laisse voir la couche de rouge qui a servi de préparation, ce qui est toujours bon à connaître pour les praticiens.

Une chose à remarquer et que nous avons observée déjà dans les fresques de Puccio Capanna et de Giotto lui-même, c'est que les animaux sont dessinés avec une singulière justesse, du moins les animaux familiers, ceux dont on a constamment un modèle sous les yeux. Les moutons, le bœuf, l'âne, toutes les bêtes de l'Écriture sont peintes simplement avec une indication très sommaire de leur pelage; mais leur

mouvement, leur allure, leur caractère sont si bien saisis qu'ils rendent presque inutile une imitation plus serrée, plus précise dans le détail. En revanche, les figures divines ou humaines sont rehaussées, idéalisées par un choix exquis de formes et de contours, par l'élévation et la pureté du sentiment. Giotto a compris et il a fait comprendre à ses élèves que la vérité naïve qui suffit à la représentation des êtres inférieurs ne suffisait pas pour les êtres supérieurs, pensants ou émus. Cette haute visée est justement celle d'un peintre capable d'atteindre au plus grand style.

Il fallait, au temps de Giotto, créer tous les éléments de l'art si l'on ne voulait pas suivre avec servilité la tradition byzantine. Giotto a inventé ce qui allait devenir une tradition nouvelle. Dans la *Fuite en Égypte,* les proscrits sont guidés par un ange et accompagnés par des adolescents qui appartiennent sans doute à la famille du jeune Dieu. Les peintres italiens, lorsqu'ils ont représenté la *Fuite en Égypte,* ont suivi l'exemple de Giotto en donnant pour escorte aux fugitifs un ou deux anges.

Vient ensuite le *Massacre des Innocents,* auquel il importe de s'arrêter parce qu'il est conçu d'une manière tout à fait singulière et imprévue, et dans un sentiment qui rappelle celui de la sculpture antique lorsqu'elle exprime la douleur. Comme s'il eût pensé que le désespoir d'une mère dont l'enfant est égorgé dans ses bras est inexprimable même en peinture, et que la réalité, dans un tel massacre, est une horreur qu'il fallait épargner aux yeux, il s'est contenté d'une forme symbolique, d'une allusion, pour ainsi dire, se conformant en cela au caractère des figures grecques, des Niobides par exemple, dans lesquelles la statuaire, ne voulant pas sacrifier la beauté à l'expression, se contente d'indiquer légèrement la douleur, pour ne pas la faire grimacer. Ici, les mères ne s'arrachent

pas les cheveux, ne se livrent pas aux contorsions de la rage. Elles sont contenues dans leur désespoir, comme le seraient des personnages antiques, vaincus par le destin. Leur désolation est cependant profonde, et sans qu'il y ait de la violence dans leur pantomime, le peintre nous fait sentir que leurs entrailles maternelles sont déchirées. Elles supplient Hérode qui préside au massacre du haut d'une tribune, et malgré l'affreuse douleur qui altère leurs visages, elles sont encore belles. Des enfants morts sont entassés sur le premier plan. Un homme se détourne de ce spectacle avec horreur, comme pour inviter le spectateur à s'en détourner lui-même.

La dix-huitième fresque, *Jésus parmi les docteurs,* est fort endommagée, et ce qu'il en reste donne l'idée d'une peinture moins remarquable que les autres. Il faut donc s'arrêter à la fresque suivante : *Jésus baptisé dans le Jourdain.* Il est curieux de comparer cette composition de Giotto avec celles des peintres qui l'ont précédé, et particulièrement avec les miniatures dont on ornait les livres de chœur dans l'école byzantine. Le baptême du Christ y avait des formes convenues, invariables, sacramentelles. Au milieu du fleuve qui coule entre deux rives escarpées et rocheuses, le Christ est baptisé par saint Jean, qui lui verse l'eau sur la tête, du haut d'une roche, tandis que deux anges, se tenant sur l'autre bord, portent sa robe et son manteau. Le Saint-Esprit descend sous la forme d'une colombe dans un rayon de lumière, et Dieu le père est le plus souvent indiqué par une main sortant du ciel. Le plus souvent aussi, le fleuve du Jourdain est personnifié, comme dans l'art païen, par une divinité qui tient un roseau en guise de sceptre. C'est ainsi que la scène est représentée en mosaïque dans la voûte du Baptistère de Ravenne. Giotto a rompu avec la tradition byzantine en supprimant la divinité du fleuve. Il n'a conservé dans sa composition que les deux anges,

qui attendent le Christ sur le rivage avec des linges pour l'essuyer.

Je ne puis me résoudre à écourter la description — hélas! bien difficile et bien incomplète, quand on la fait avec des mots seulement — des fresques de l'*Arena,* et à ne pas continuer mes efforts pour communiquer l'impression que leur étude me fit éprouver. Du reste elle est indispensable pour connaître Giotto. Nulle part il n'a donné plus de preuves de son génie. Toutes ses qualités s'y trouvent réunies dans un ensemble précieux, dans une harmonie ravissante, l'invention, le naturel, la grâce, la naïveté sans faiblesse, l'expression enfin par un dessin abrégé, par une couleur légère et tendre.

Le premier des miracles racontés dans l'Évangile, les Noces de Cana, a été perdu de vue par presque tous les artistes qui sont venus après Giotto, et il faut observer combien celui-ci a été supérieur par l'intelligence et par le sentiment à ceux qui par la suite ont repris le même sujet, par exemple Tintoret et Véronèse. Jésus est un héros de bonté. Invité à des noces champêtres dans une famille pauvre, — si pauvre que la femme d'un charpentier y est la principale convive et commande aux serviteurs —, affligé de voir que ses hôtes manquent de vin dans une pareille circonstance, il accomplit, pour leur en procurer, son premier miracle, un miracle de tendresse compatissante. Plus tard, lorsque la signification des choses s'est effacée, lorsque les symboles ne sont plus compris, et qu'au lieu d'avoir l'esprit des Écritures on n'en a plus que la lettre, les artistes vénitiens s'avisent de peindre les Noces de Cana dans la cour d'un palais magnifique, comme s'il y avait apparence que le vin pût manquer chez un seigneur assez riche pour recevoir à sa table des rois et des princes, comme ceux qui figurent si brillamment dans le fameux tableau de Véronèse, au Louvre. Sur la muraille de

l'*Arena,* les Noces de Cana peintes par Giotto ont lieu en plein air sous un dais en bois travaillé à jour qui couvre et protège les convives. Jésus, placé à gauche, prononce les paroles surnaturelles qui doivent opérer le changement de l'eau en vin. La Vierge, vêtue de bleu et plus belle que le jour, jette un regard de compassion sur le sommelier, qui dans le miracle ne voit qu'une occasion de boire. Ce sommelier est un moine obèse, et ici l'on reconnaît un artiste ami de Dante, qui a souvent entendu le poète railler les épicuriens qu'il rencontrera bientôt dans l'Enfer. Cette figure d'intempérant est d'ailleurs le seul trait d'ironie que se soit permis Giotto dans cette série de compositions pittoresques.

La Résurrection de Lazare est encore un des sujets que la peinture italienne a souvent traités, mais pour lesquels Giotto n'avait pas d'autre modèle que ceux de l'école byzantine. L'école grecque avait conçu la résurrection de Lazare comme un symbole : Giotto s'est imaginé le fait miraculeux tel qu'il se passerait dans la réalité des choses, sans prendre la peine de l'idéaliser. Dans la vingt-quatrième fresque, Lazare n'est pas couché encore dans son cercueil comme l'ont représenté tant d'artistes depuis le quatorzième siècle jusqu'à Rembrandt. Le ressuscité est debout, effrayant, vivant cadavre, emmaillotté dans les bandelettes du sépulcre. Les disciples de Jésus et les parents de Lazare paraissent étonnés, sans doute, mais comme ils le seraient d'un événement prévu. Les femmes ont caché, sous le linge qui leur couvre le visage jusqu'au-dessous des yeux, le dégoût irrésistible de la puanteur qu'exhale le cadavre. Les sœurs du trépassé se prosternent avec une indicible expression d'amour aux pieds du Sauveur, et celui-ci, levant les deux doigts de sa main droite, semble commander à la mort et bénir la vie. Cependant, sans avoir voulu ni suivre ni rejeter la tradition des peintures byzantines de la Résur-

rection de Lazare qui avaient un caractère symbolique, Giotto demeure opposé aux réalistes futurs qui concevraient la scène dans ses conditions vulgaires d'étonnement et d'horreur. Chez lui, la résurrection physique est l'image de la régénération morale : la scène est d'ailleurs conforme au texte de l'Écriture : « Son visage était enveloppé d'un couvre-chef, » dit l'Évangile. L'apôtre le plus proche de Lazare lui retire ce voile et semble attendre la parole du Christ (1).

L'*Entrée à Jérusalem* est un morceau plein de grandeur et de naturel. La figure du Christ sur son ânesse respire la majesté d'un Dieu. Lui et ses apôtres sont enveloppés de draperies sculpturales dans leurs ajustements et dans leurs plis, et qui seraient dignes du marbre. Grave et mélancolique, comme s'il avait le pressentiment de ce qui succédera bientôt à son ovation et terminera le drame de sa vie, il bénit la foule accourue sur son passage et ceux qui ôtent leurs habits pour les étendre sous les pas du triomphateur. M. Ruskin, dans le texte qui accompagne les publications de la Société d'Arundel, trouve ridicule, *ludicrous,* et même grotesque l'action des deux figures du premier plan, lesquelles se dépouillent de leurs vêtements et dont l'une relève sa tunique de dessus qui lui cache entièrement la tête, comme ferait un diacre qui ôterait son surplis. J'avoue, pour ma part, que cette admirable série de figures ne m'a jamais suggéré une idée plaisante. Je ne vois dans l'action de ces figures qu'un trait de natura-

(1) M. John Ruskin a fait sur ces fresques des réflexions souvent ingénieuses et intéressantes : il dit au sujet de cette peinture : « Ce n'est pas sans intention que les deux apôtres qui sont à côté de Lazare, si tant est qu'il faille voir en eux des apôtres, sont habillés autrement que les personnes qui suivent le Christ. Je suppose qu'ils sont là pour personnifier l'Église chrétienne et l'Église juive dans leur manière respective de se comporter envers les morts. L'un retirant les bandelettes du cadavre, et attendant la parole de vie, l'autre inactif et impuissant dans son épouvante, se voilant la tête, tandis que le principal personnage accomplit, avec une intrépide simplicité, l'ordre qu'il a reçu de revenir à la vie. »

lisme, une naïveté, si l'on veut, mais qui est à sa place parmi des personnes simples sous l'empire d'un sentiment vrai. Et de pareilles naïvetés sont justement ce qui rehausse, ce qui fait ressortir la dignité, la noblesse des principaux personnages, ceux-ci parlant à l'esprit du spectateur, les autres ne s'adressant qu'à ses yeux et donnant, par leur ingénuité même, de la vraisemblance à une scène héroïque. C'est ainsi que, sur le ciel bleu qui fait le fond du tableau, on voit se détacher des arbres délicats, sur lesquels des enfants sont montés pour couper des branches qu'ils porteront dans cette marche triomphale appelée la fête des Rameaux.

Dante, pendant que son ami Giotto travaillait à cette chapelle de l'*Arena,* était venu s'établir à Padoue. Dans son séjour à Vérone, où il recevait l'hospitalité des seigneurs de la Scala, il avait eu à essuyer quelquefois, de la part des courtisans de Can Grande, des airs de dédain ou même d'insolence que sa fierté lui rendait insupportables. Il avait donc quitté Vérone pour Bologne et Bologne pour Padoue où il se trouvait en 1306. Nous connaissons cette circonstance par Benvenuto da Imola qui était presque le contemporain de Dante. Nous savons même par un autre document tiré des archives locales que le poète habitait dans la rue Saint-Laurent : « *Dantino quondam Aligerii de Florentia nunc stat Paduœ in contrata Sancti Laurentii.* » Ce curieux document est cité dans les *Novelle Lettere Fiorentine* (1748) et, de nos jours, dans l'ouvrage de Rosini. Giotto avait alors trente ans, ce qui concorde bien avec le témoignage de Benvenuto qui le dit encore assez jeune : *adhuc satis juvenis.* Dante venait souvent rendre visite à son ami dans la chapelle de l'Arena, et il admirait la beauté des figures peintes sur la muraille, figures dont la plupart, en effet, ont d'admirables airs de tête; mais comme Giotto n'était rien moins que beau de sa personne et que ses enfants lui ressem-

blaient, Dante lui adressa en souriant une question qui n'était permise qu'à un ami : « Comment se fait-il que tu fasses des enfants si laids, toi qui peins des figures si belles? » Giotto répondit : « Cela tient à ce que je peins mes figures pendant le jour, quand j'y vois clair. » Comment ne pas s'oublier dans une chapelle où nous rencontrons à la fois l'un des plus grands peintres de l'Italie et l'un des plus grands poètes du monde, celui-ci murmurant ses vers pendant que celui-là exécute ses peintures!

Tout moderne qu'il est à l'égard des Byzantins qui l'ont précédé, Giotto se rattache souvent aux lois de l'art antique, et comme si une lueur du génie grec eût pénétré dans son propre génie à travers les siècles, il a l'intuition de ces lois, il les ressuscite. Lui qui était en possession d'observer et d'exprimer la vie, lui qui avait su pousser l'expression si loin et qui savait parfois l'accentuer énergiquement, il s'est défendu de toute violence dans ses figures divines. Lorsqu'il prend, par exemple, pour sujet les Vendeurs chassés du temple, il prête un geste noble et fier, mais sans emportement, au dieu irrité qui contient sa colère. C'est un principe de l'art antique, en effet, que les dieux et les héros ne doivent pas s'abandonner à la fureur et qu'il leur convient de conserver la dignité jusque dans l'indignation. Jésus, levant la main droite sur les marchands qu'il chasse du temple, trahit encore la douceur de son âme par ce geste, geste qui plus tard, dans le Jugement dernier de Michel-Ange, deviendra terrible. Un bélier, un pourceau, une cage, c'est là tout ce qui indique le commerce que faisaient les vendeurs expulsés. Les accessoires qui sont ordinairement une tentation pour les artistes de second ordre, parce qu'ils leur procurent le plaisir de l'imitation, ne tiennent jamais trop de place dans les compositions de cet artiste supérieur. Il n'y a de développé dans les œuvres de

Giotto que la manifestation des sentiments et des pensées. Encore y met-il une sorte de discrétion qui a lieu de nous surprendre dans un art qui est encore en enfance, car cette qualité suprême qui consiste à faire deviner ce qu'on ne dit point, à être éloquent sans insistance, cette qualité suprême, dis-je, n'appartient qu'aux époques où la science de l'art est consommée, où le grand goût, à force de s'épurer, a trouvé ses derniers raffinements.

Tout le monde a présente à la mémoire la Cène de Léonard de Vinci. Tout le monde connaît cette peinture sublime (aujourd'hui hélas! si tristement ruinée), ne fût-ce que par les imparfaites estampes de Morghen et des autres. Il est donc du plus haut intérêt de se reporter à la Cène que Giotto a peinte dans la chapelle de l'*Arena* deux siècles avant Léonard de Vinci. Ce dernier s'est figuré le drame d'une façon plus humaine qu'évangélique. Quelle fut l'impression produite sur les disciples de Jésus par cette parole solennelle : « Je vous le dis en vérité : l'un de vous va me trahir ! » Voilà ce que Léonard s'est demandé et il s'est donné à peindre tous les sentiments qu'une telle déclaration dut éveiller dans le cœur des apôtres : l'étonnement, l'indignation, la douleur, la tendresse, la loyauté sûre d'elle-même. Ces sentiments, il les a exprimés avec génie, avec différents degrés d'intensité et diverses nuances, selon le tempérament qu'on pouvait supposer à chacun des douze pêcheurs, et selon les divers degrés d'affection que le maître avait inspirés à chacun d'eux. Giotto, lui, a suivi de plus près le texte de l'Écriture, où il est dit que les convives du dernier banquet de Jésus avec ses amis ne comprirent point ce qu'il voulait dire. En le voyant donner à Judas le morceau trempé, ils le crurent, comme il tenait la bourse de la communauté, chargé par le maître d'acheter quelque chose pour la fête de Pâques ou de distribuer quelque

argent aux pauvres. Judas lui-même, bien qu'il eût songé à trahir Jésus et qu'il en fût convenu avec les prêtres, était encore hésitant et c'est pour cela que Giotto lui a laissé autour de la tête le nimbe des apôtres, ce nimbe que le peintre lui a ôté dans la fresque précédente où il a représenté Judas tenté par le fantôme d'un démon affreux et décrépit, duquel il reçoit le salaire de la trahison. Voilà pourquoi la *Cène* a été remarquée, parmi les fresques de l'Arena, comme un sujet traité froidement, et dans lequel l'expression n'est qu'à l'état d'ébauche (1).

Le *Lavement des pieds,* en revanche, est regardé comme un des plus beaux morceaux de la série. Jésus, pour enseigner l'humilité à ses apôtres, leur lave les pieds comme Madeleine les lui avait lavés à lui-même dans la maison du Pharisien. Les disciples paraissent humiliés de l'humilité de leur maître. L'un d'eux remet ses sandales; l'autre attend, les pieds nus, le service que le maître va rendre aux convives. Cependant, la peinture qui vient après celle-là, le *Baiser de Judas,* est de beaucoup supérieure par l'intensité de l'expression. Il me souvient que lors de notre première visite à l'Arena, mon compagnon, en arrivant devant cette fresque, poussa un cri d'admiration, tandis que j'écrivais mes notes sur un banc. La vérité est que nous n'avions jamais vu, ni l'un ni l'autre, une tête plus étonnamment belle que celle du Christ. Le regard qu'il lance à Judas au moment où Judas l'embrasse, est un regard pénétrant, saisissant, un regard qui plonge jusqu'au fond de l'âme, un regard attristé et terrible tout ensemble. La bassesse du traître est accusée avec énergie par une laideur physique correspondant à sa laideur morale. La composition, cette fois,

(1) Cette fresque, au lieu d'être peinte sur le mur latéral, se trouve sur l'un des côtés de la porte qui donne accès dans la tribune, c'est-à-dire dans le sanctuaire de la chapelle.

a du mouvement, la scène remue, les flambeaux s'agitent. Certaines draperies sont trouvées avec un rare bonheur, et d'une élégance que les plus grands maîtres n'ont point surpassée, qu'ils ont à peine égalée.

Rien ne prouve mieux combien est inhérente à l'art la manifestation du beau, que la nécessité où se trouve l'artiste de refuser toute beauté aux âmes viles, aux traîtres et aux scélérats. Lorsque Jésus est amené devant Caïphe, la sérénité de sa figure un peu rêveuse contraste avec l'horrible physionomie d'un misérable qui l'outrage et le menace. Même résignation, même noblesse dans la peinture du *Portement de croix,* dont l'exécution, d'ailleurs, semble trahir par sa timidité la main d'un élève. Mais le dessin du maître, sinon sa touche, se retrouve dans la figure de la Vierge mère qui, en proie à une douleur héroïque, ressemble à une statue antique du désespoir. La Vierge reparaît, évanouie avec dignité au pied du *Crucifiement,* penchée sur les saintes femmes dont une, Véronique, a un profil d'une beauté surhumaine, tandis que des anges en pleurs forment un lugubre concert, et battent de l'aile comme les oiseaux de Jéhovah !

Les anges! Giotto excelle à les représenter. Il les enveloppe le plus souvent d'une longue robe qui cache leurs pieds, comme pour exprimer cette pensée que les pieds sont inutiles aux êtres qui ont des ailes. Dans la fresque de la *Mise au tombeau,* ils se voilent la face, ils donnent tous les signes d'une douleur surhumaine. Il est à remarquer d'ailleurs, et cette remarque appartient au critique anglais que j'ai cité, que Giotto et les grands peintres venus après lui ont accentué bien plus vivement la douleur de la Vierge et des disciples dans la Mise au tombeau que dans le Crucifiement. Tant que le Christ est sur la croix, il peut rester une lueur d'espoir qu'il en descendra, qu'il sera pour lui-même vainqueur de la mort ; mais quand la

Vierge et les disciples ont vu expirer Jésus, quand ils le mettent au sépulcre, enveloppé de son suaire, tout espoir est évanoui, un abîme d'horreur s'ouvre tout à coup sous leurs pieds. En regardant cette fresque de la Mise au Tombeau, il faut s'arrêter longtemps à la figure de saint Jean, soutenant la tête de son maître, de son Dieu, avec une expression d'amour si vraie, si intime, si profonde, que toute représentation du même personnage, dans la même action, paraîtrait froide à côté de celle-ci.

Quant à la *Résurrection,* Giotto a choisi de la peindre, non pas comme le brisement de la pierre du sépulcre au milieu des gardes effrayés, mais comme l'apparition du Christ à celle qui l'a aimé, à Madeleine. Les gardes sont endormis, deux anges veillent. La scène se passe dans un jardin dont les arbres fleurissent, tandis que sur la tombe d'où le Christ vient de sortir s'élèvent des arbres desséchés.

L'*Ascension* et la *Descente du Saint-Esprit* terminent la série des fresques de l'*Arena* sur les murs latéraux et sur les tympans de l'arc qui donne entrée dans le sanctuaire. Pour la première fois, Giotto a représenté hardiment la figure entière du Christ, s'élevant dans les airs, au milieu d'une gloire d'anges; il s'est écarté ainsi de la tradition byzantine des peintres antérieurs qui, dérobant cette figure derrière un nuage, n'en laissaient voir que les pieds. L'Église semblait tenir surtout à ce qu'on présentât au peuple le spectacle de la passion du Christ et qu'on frappât son imagination de terreur ou de pitié par des images continuellement douloureuses, telles que la flagellation, la couronne d'épines, le coup de lance; très rarement elle faisait peindre le triomphe du Sauveur, et Giotto en a donné un exemple qui depuis a été très rarement imité.

Au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle, sur la face intérieure de la muraille, Giotto a peint le jugement dernier,

abordant ainsi un sujet qui devait lui donner à vaincre toutes les difficultés du grand art et dont l'importance ne l'effraya point. Deux archanges armés tirent les rideaux qui cachaient le tribunal de la suprême justice. Immédiatement au-dessous d'eux, les guerriers du ciel, tenant des boucliers et des glaives, des anges portant des drapeaux et des flambeaux, forment trois divisions au-dessus d'une majestueuse figure, celle du souverain juge, qui est assis, en tunique rouge et en manteau bleu, entouré de chérubins et de séraphins. De chaque côté sont rangés les apôtres. Aux quatre points cardinaux, des archanges sonnent la trompette du dernier jugement, tandis que le Christ bénit les bienheureux en levant sur eux sa main droite et repousse de la gauche les réprouvés. La beauté, la douceur des airs de tête suffiraient à distinguer les élus. A côté du souverain juge se tiennent deux figures ailées, vêtues d'armures et la lance à la main ; ce sont des centaures, aux pieds de bouc. La Vierge, en tunique d'or et manteau blanc, conduit la procession des heureux vers le paradis, tandis que des pieds de Jésus sort et se précipite un torrent de feu qui, dans sa course furieuse, enveloppe et entraîne la multitude des méchants. Ils sont attendus dans l'abîme par un Lucifer colossal dont les oreilles sont des serpents et qui tient entre ses jambes une tête couronnée et grimaçante.

Entre la foule des réprouvés et la procession des élus, le donateur de la chapelle, Enrico Scrovegno, vêtu de pourpre, offre à un groupe de trois anges un petit modèle de l'édifice que porte un prêtre en habit blanc. Ainsi Scrovegno doit monter au ciel pour avoir élevé un monument pieux avec les richesses que Reginaldo son père avait acquises à force d'usures, et qui l'ont fait précipiter en enfer. Il est impossible de méconnaître le caractère dantesque de cette vaste composition, qui est malheureusement fort endommagée et altérée sur plu-

sieurs points par des restaurations malencontreuses, et il est difficile de ne pas croire que plusieurs des épisodes de ce poème de peinture durent être inspirés par Dante lorsqu'il venait visiter son ami, dans la chapelle. Ce qui est plus certain, c'est que les figures allégoriques des vices et des vertus qui sont peintes en clair-obscur sur les lambris de la muraille et qui forment le rang inférieur de cette admirable série de fresques n'ont pu guère être imaginées par Giotto sans le secours du poète, car il fallait pour les concevoir, à une époque où l'iconographie n'existait pas encore, un esprit philosophique, une intelligence supérieure et de haute culture. Ces figures sont, pour les vertus, l'Espérance, la Charité, la Foi, la Justice, la Tempérance, la Force, la Prudence; pour les vices dont chacun est l'opposé d'une de ces vertus, le Désespoir, l'Envie, l'Incrédulité, l'Injustice, la Colère, l'Inconstance, la Folie. Toutes les vertus sont tournées vers le paradis, tous les vices regardent l'enfer. Il serait trop long de les décrire l'une après l'autre dans les attitudes et les caractères et avec les attributs qui les distinguent. Mais je puis dire que la figure de l'Espérance est si belle que jamais les plus grands maîtres n'en ont égalé l'expression ni surpassé l'élégance. Lorsque l'art fut entré dans l'âge mûr, c'est-à-dire au quinzième siècle et au seizième siècle, il ne se trouva personne pour représenter la Justice et l'Injustice mieux que ne l'a fait ici Giotto, donnant à la première une majesté imposante et le calme d'une conscience inexorable, à la seconde l'ignoble aspect d'un vieux juge dont les mains sont des ongles aigus comme les griffes d'un épervier. Sa main gauche tient une épée et sa droite un double hameçon. Il est dans une forteresse dans les approches sont obstruées d'arbres comme pour rappeler que l'injustice habite cette forêt âpre et sauvage où le Dante se trouve perdu au commencement de son poème.

Et, pour achever de peindre la rapacité et la violence de l'homme injuste, l'artiste peint au-dessous du vieillard un bas-relief où l'on voit une femme dépouillée par des brigands, et un voyageur dont la mule rétive est emmenée par des voleurs qui l'ont laissé pour mort. L'influence du poète est visible encore dans la figure de l'Incrédulité, représentée sous les traits d'un homme idolâtre et tenant une statuette à laquelle est attachée une corde que l'idolâtre a passée autour de son propre cou, et qui l'entraîne dans les flammes par allusion sans doute à ces vers du neuvième chant de l'Enfer où le poète parle des hérésiarques brûlés par « de tels feux que le forgeron n'en demande pas de plus ardents pour travailler son fer (1). » Enfin la colère représentée par une femme qui se frappe la poitrine des deux mains et met en pièces ses vêtements rappelle ces autres vers du septième chant, où Virgile montre au poète florentin ceux qui ont péché par colère : « Ils se frappent, dit-il, non seulement avec la main mais avec la tête, avec la poitrine et avec les pieds ; ils se déchirent avec les dents et se mettent en lambeaux (2). »

Avant de quitter la chapelle de l'Arena, disons un mot de la tribune en forme d'abside, non pas demi-circulaire, mais polygonale, où l'on trouve des fresques effacées que Vasari attribue à Taddeo Bartoli, peintre siennois. Il florissait environ cent ans après Giotto dont il semble avoir voulu imiter le style. Le savant archéologue vénitien Selvatico a de bonnes raisons pour croire que ces fresques — la Mort et les Funérailles de la Vierge, son Ascension et son Couronnement

(1) *Per le quali eran si del tutto accesi*
Che ferro più non chiede verun' arte.

(2) *Si percuotean, non pur con mano,*
Ma con la testa e col petto e coi piedi,
Troncandosi coi denti a brano a brano

— attribuées par d'autres à Taddeo Gaddi, ami et disciple de Giotto, qui fut son collaborateur en plusieurs rencontres, sont de quelque autre maître de l'école siennoise, de cette école dont la gaîté, dit-il, répond à celle du peuple de Sienne. Derrière l'autel se trouve le tombeau d'Enrico Scrovegno, mort à Venise en 1320, où il avait été exilé. Il est couché sur un sarcophage de marbre comme dans un lit dont les courtines sont tenues par deux petits anges. Au-dessus du mausolée, une statue de la Vierge entre deux anges porte sur la plinthe cette inscription : *Johannis magistri Nicoli,* c'est-à-dire (*œuvre*) *de Jean fils de maître Nicolas.* Il est difficile de ne pas voir dans cette inscription le nom de Jean de Pise, fils de Nicolas, justifié d'ailleurs par le style du monument.

CHAPITRE X.

Giotto à Naples. — L'Incoronata. — Andrea Pisano; son séjour probable à Venise; Filippo Calendario. — Les portes du Baptistère.

L'histoire de la Renaissance, pas plus que toute autre histoire, ne saurait se composer d'une suite de biographies. Mais lorsque nous rencontrons quelqu'un de ces grands artistes dans lesquels l'art s'est momentanément personnifié, il nous est permis, il nous est même commandé de leur donner dans nos récits la place qu'ils ont occupée dans la gloire de leur temps, et comme l'esprit de leur temps les anime au plus haut degré, c'est faire entrer le général dans le particulier que de raconter leur vie. Celle de Giotto fut de soixante ans, mais tellement remplie qu'il semble avoir vécu tout un siècle. Pour le faire connaître complètement, il faudrait le suivre partout où sa renommée le fit appeler : à Vérone, où il peignit dans le palais du seigneur Can Grande della Scala, dont il fit le portrait; à Ferrare, où les seigneurs de la maison d'Este l'employèrent à décorer leur palais et l'église Saint-Augustin de fresques aujourd'hui disparues; à Ravenne, où Dante qui s'était retiré dans cette ville le fit venir après l'avoir désigné aux seigneurs de Polenta comme l'artiste le plus capable d'orner de peintures leur église de San-Francesco; à Urbino, où il travailla peu de temps; à Arezzo, où, à la prière instante de Piero Saccone, il peignit dans l'évêché un Saint-Martin coupant son manteau pour le donner à un pauvre nu, et, dans l'abbaye de Santa-Fiore, un grand crucifix à la dé-

trempe, crucifix dont Vasari, qui était d'Arezzo, a parlé en connaissance de cause. Un livre entier suffirait à peine à mentionner, à décrire, à apprécier toutes les œuvres exécutées par Giotto dans les villes que nous venons de nommer et dans beaucoup d'autres. Les républiques italiennes contenaient toutes quelques grandes et puissantes familles qui exerçaient une influence dominante, et qui, suivant l'expression de Lanzi, y seigneurisaient (*signoreggiavano*). Chacune de ces familles voulut avoir des ouvrages de Giotto, non seulement les della Scala de Vérone, la maison des Polenta de Ravenne et celle d'Este à Ferrare; mais les Malatesta de Rimini, les Visconti de Milan, les Castruccio de Lucques, sans compter la république de Pise et le roi Robert, petit-fils de Charles d'Anjou.

Loin d'avoir l'humeur guerrière de son aïeul, ce prince était ami de la paix et des arts de la paix. Lorsque les Florentins envoyèrent une ambassade à Naples pour solliciter la protection et l'alliance du roi Robert contre les gibelins de Lucques commandés par un tyran fameux, Castruccio Castracani, le roi se fit prier, et comme on le pressait de reconnaître les services rendus à la maison d'Anjou et à Robert lui-même par les Florentins, il exigea pour prix de son assistance que lui ou son fils unique, Charles, duc de Calabre, fussent mis à la tête de la république de Florence avec des pouvoirs absolus. Forcés de subir ces conditions, les Florentins acceptèrent pour souverain le duc de Calabre, qui devait régner dix ans, à partir du mois de janvier 1326, mais qui fut surpris par la mort en 1328, sans avoir servi la république, dont il était le tyran avide et incapable, et après l'avoir fatiguée par les exactions de son pouvoir concussionnaire.

Les deux dates de 1326-1228 qui marquent l'avènement et la mort du duc de Calabre sont précieuses pour nous, parce qu'elles nous fournissent une autre date, celle du voyage que

fit Giotto à Naples pour aller mettre ses talents au service du roi Robert. Nous savons, en effet, par Vasari que ce fut le duc de Calabre qui, par l'ordre de son père, invita Giotto à se rendre à Naples où l'attendaient des travaux importants. Arrivé auprès du roi Robert, le peintre florentin put trouver à Naples des aides, mais non des rivaux. De ce qu'il y fit dans l'église Santa-Chiara, il ne reste rien, depuis qu'un des gouverneurs pour le roi d'Espagne, le seigneur Borrinuovo, eut l'idée, au siècle dernier, de faire badigeonner les murs de l'église pour obtenir par là, disait-il, plus de gaîté et plus de lumière. Mais les peintures exécutées par Giotto dans le couvent des dames de Sainte-Claire existent encore, au moins en partie, dans une dépendance de ce couvent.

Les auteurs de la *New history of painting in Italy*, MM. Crowe et Cavalcaselle, ont été, je crois, les premiers à découvrir ou, du moins, à signaler les restes de ces peintures dignes de toute admiration, dans un magasin de meubles, dont le marchand se nommait lorsqu'ils publièrent leur livre (il y a quinze ans de cela) Titopaldi. Le magasin en question fait partie d'une vaste salle ayant appartenu jadis au couvent de Santa-Chiara. Là se trouve, disent les écrivains que je viens de citer et dont l'opinion est d'un grand poids, une fresque considérable mais par malheur endommagée, où Giotto, pour symboliser la charité des Franciscains de Naples, a représenté le miracle des pains et des poissons. Jésus, assis entre deux palmiers, qui marquent la géographie du tableau, est majestueux, quoique jeune, et d'une taille plus haute que les apôtres qui sont au-dessous de lui. L'un d'eux apporte une corbeille qu'il ajoute à celles déjà venues. Saint Pierre, reconnaissable à son type robuste et à son air rébarbatif, est entouré de femmes et d'enfants auxquels il distribue du pain. Un disciple en jette à la foule. Dans la foule, saint François d'un côté,

sainte Claire de l'autre sont à genoux et en prière, celle-ci tenant un chapelet dans ses doigts, celui-là portant une besace pleine de pains sur ses épaules.

On remarque dans cette belle fresque, comme une image de la jeunesse naïve et sensible, la figure d'un apôtre qui porte des poissons sur un plat, et comme un modèle de fraîcheur et de grâce, une autre figure, celle d'un jeune apôtre vu de profil, à l'arrière-plan, avec des cheveux flottants et une barbe juvénile. Un personnage qui attire aussi les regards, c'est une femme portant deux petits enfants sur ses genoux et qui reçoit du pain des mains de saint Pierre. Le peintre a exprimé à merveille la touchante humilité de saint François et la céleste charité de sainte Claire. Le Christ de Giotto est à la fois imposant et doux, tel qu'on le représentera désormais, le plus souvent, dans la peinture italienne. Il n'a qu'un léger duvet de barbe sur les lèvres et au menton. Le caractère que lui donne ici Giotto est bien différent de celui que lui-même lui avait donné dans ses commencements. Son regard qui auparavant et jusqu'à la fin du treizième siècle, était fixe et terrible, n'est plus maintenant que sérieux. Une sérénité calme, un visage idéal, des yeux ouverts et limpides, un large front, un cou robuste, tels sont les traits qui caractérisent le Christ dans cette peinture, et lui impriment un air de douceur dans le commandement et de majesté dans la tendresse.

Le roi Robert d'Anjou aimait les lettres et les arts. Il se plaisait dans la compagnie de Giotto. Il aimait à le voir travailler et à provoquer ses vives reparties, car le Florentin passait pour avoir la langue déliée et prompte, pour être, comme dit de lui Boccace, *un bellissimo favellatore* (un beau parleur). L'esprit, au quatorzième siècle, n'était pas à beaucoup près aussi raffiné qu'il l'est aujourd'hui. On applaudissait à des saillies qui feraient maintenant moins d'effet qu'elles n'en

produisaient alors. Un jour d'été, le roi, le voyant travailler par une chaleur accablante, lui dit : « Si j'étais à ta place, je me reposerais un peu. — Et moi aussi, dit Giotto, si j'étais à la vôtre. » Une autre fois, le roi lui dit : « Puisque rien n'est impossible à ton génie, je voudrais bien que tu me fisses la peinture de mon royaume. » Giotto se mit à l'œuvre, et peu de temps après le roi étant revenu le voir dans son atelier, l'artiste lui montra le tableau demandé. Il y avait représenté un âne couvert d'un bât fort usé, flairant d'un air stupide un bât tout neuf qu'il semblait désirer; au-dessus étaient peints le sceptre et la couronne royale. Le roi Robert ne fut pas le seul à rire de cette plaisanterie, par laquelle Giotto raillait les Napolitains de son temps de leur disposition continuelle à changer de souverain, comme s'ils avaient espéré changer de condition en changeant de bât.

Que Giotto ait travaillé, comme le disent Ghiberti et Vasari, dans le Castel dell' Uovo, où le peintre Montano d'Arezzo avait travaillé avant lui, cela est à peu près certain; mais ce qui a donné lieu à bien des disputes, c'est la question de savoir si l'artiste florentin est l'auteur des charmantes peintures qui décorent la voûte du chœur dans l'église de l'Incoronata. Ces fresques représentent les sept sacrements avec une abondance d'invention, un naturel de mouvement, un sentiment de vie qui les rendent parfaitement dignes de Giotto; mais il est vrai de dire que le style propre de ce grand maître ne s'y reconnaît point, ou du moins ne s'y retrouve qu'à l'état d'heureuse imitation. Il semble que Giotto, dans les quelques années qu'il dut passer à Naples, y ait formé et inspiré un artiste napolitain, soit Simone Napoletano, dont les œuvres à San-Domenico-Maggiore excitèrent parmi ses compatriotes un enthousiasme comparable à celui qui avait éclaté à Florence lorsqu'on y porta en triomphe la Madone de Cimabuë, soit un

peintre dont aucun historien, aucun biographe n'a fait mention, *Robertus de Oderisio Napoletano,* qui a signé de ce nom un crucifiement peint à Eboli, dans l'église Saint-François d'Assise. La manière de ce Roberto révélait un sentiment dramatique, un talent expressif, un dessin recherché et particulièrement un style de draperie qui, dans sa simplicité, a de l'ampleur et du grand. Quel que soit, au surplus, l'auteur des peintures de l'Incoronata, elles sont suffisamment giottesques pour qu'on les puisse attribuer à Giotto, comme l'ont fait Rümohr, Kugler, Nagler, Waagen, Forster et Kestner, se fondant sur le témoignage de Ghiberti, de Vasari et surtout de Pétrarque. L'illustre poète écrit à son ami Jean de Mandello en lui traçant un itinéraire : « Dans la vallée voisine est assise la ville de Naples, une des rares villes maritimes de ces parages. Là se trouve aussi un port creusé de main d'homme et au-dessus la résidence royale (*regia*) dans laquelle, si vous débarquez, vous n'oublierez pas d'entrer pour voir la chapelle du roi, où un artiste de mes compatriotes, le premier de ce siècle, a laissé de grands monuments de son génie et de l'habileté de sa main, *magna reliquit manus et ingenii monumenta.* »

Pour combattre les écrivains et les critiques qui invoquaient ce témoignage de Pétrarque, il a fallu prouver que l'Incoronata, construite en 1351, n'avait pu être décorée par Giotto mort en 1336; que la chapelle de ce nom n'était pas la chapelle du roi, *capellam regis,* dont parle Pétrarque, et que le mariage représenté comme un des sept *Sacrements* dans l'Incoronata était celui de Jeanne Ire de Naples avec le prince de Tarente, son cousin (et non pas celui de cette même Jeanne avec André de Hongrie qu'elle fit étrangler), mariage célébré en 1347, onze ans après la mort de Giotto. A ces raisons historiques, auxquelles M. Stanislas d'Aloë, de Berlin, a opposé

des suppositions ingénieuses, il faut ajouter et préférer une autre raison, celle qui se tire du style même de ces fresques, tant controversées, lesquelles ressemblent sans doute aux autres peintures de l'artiste florentin, mais avec une différence assez sensible pour qu'on les attribue à un très habile imitateur de ce maître. Je dis très habile, car en vérité il a su répandre dans cet ouvrage d'une invention variée, d'une composition nombreuse et riche, un charme singulier et ce genre d'intérêt qui s'attache à la mise en scène des physionomies, des mœurs et des costumes où les maisons royales et seigneuriales avaient en Italie un cachet d'élégance et d'opulence. Il a su donner à ses figures des formes choisies, un geste naturellement trouvé, d'heureux mouvements, une beauté calme et douce, quelque chose qui tient le milieu entre Giotto et le futur Angelico de Fiesole, sans parler de l'architecture délicate et grêle, mais aimable dans sa gracilité, qui remplit le fond de ces fresques. Pour tout dire, les grandes qualités de Giotto nous paraissent dans la chapelle de l'Incoronata légèrement affaiblies déjà et attiédies comme si elles tenaient à un art plus avancé, mais qui a perdu de sa sève primitive, de sa verdeur.

Pendant que Giotto courait l'Italie, partout recherché, partout honoré et admiré, des artistes supérieurs avaient grandi à Florence, et il nous faut retourner dans cette ville pour y reprendre l'histoire de la Renaissance au point où nous l'avons laissée. Arnolfo était mort en 1310, sans avoir pu achever la cathédrale de Florence qui attendait encore sa coupole et son campanile. Giovanni Pisano était mort, lui aussi, mais plus tard (en 1320), après avoir fait un bel ouvrage de sculpture, le tombeau du pape Benoît XI. Ce fut dans ce tombeau qu'on vit paraître pour la première fois ce motif gracieux, tant de fois répété, depuis, dans les mausolées italiens : deux anges

qui soulèvent les rideaux de l'alcôve où est couché le mort. « Idée heureuse, dit M. Ruskin (*Stones of Venice*), et pleine de charme, bien que les successeurs de Pisano aient transformé ce qui n'était d'abord qu'un dais modeste en une lourde tente de marbre, soutenue par un pieu! »

Dans l'atelier de Giovanni Pisano s'était formé un jeune homme nommé Andrea, né à Pontedera, sur le territoire de Pise, vers 1270, et fils d'un notaire, Ugolino, fils lui-même d'un Nino qui ne paraît pas avoir été un artiste. Il est fait mention de ce jeune homme dans les archives du Dôme de Pise où il figure comme garçon, comme apprenti (*famulus*) de maître Jean : *Andreuccius pisanus, famulus magistri Johannis.* Le document où Andrea est ainsi désigné se rapporte aux premières années du quatorzième siècle. Il comprend l'intervalle de 1299 à 1305. A cette époque, la république de Pise était déchue. Son commerce avait été ruiné par les Génois. Elle n'était plus assez riche, assez fière pour retenir dans son sein la brillante école dont Nicolas et Jean de Pise avaient été les fondateurs et les maîtres. Jean lui-même avait été contraint de chercher ailleurs que dans sa ville natale — à Pérouse, à Sienne, à Arezzo, à Florence, à Cortone, à Prato, à Pistoia — l'emploi de ses talents supérieurs.

Il en fut ainsi, à plus forte raison, des élèves encore obscurs qu'il avait formés, en les prenant pour aides dans ses grands travaux. Doué des facultés naturelles qui font un artiste, Andrea, qu'on appelait Pisano, dut faire un pas de plus que son maître. Après Nicolas de Pise qui avait enseigné comment on pouvait étudier l'antique et l'adapter à l'expression des pensées modernes, Giotto était venu qui avait montré comment on étudie la nature et ce qu'on en peut tirer de naïf, d'heureux et de noble. Les morceaux de sculpture grecque et romaine, qui étaient rares au temps de Nicolas ou qui demeuraient ina-

perçus, étaient devenus plus nombreux par les recherches et les fouilles auxquelles on se livrait depuis que les premières lueurs de la Renaissance avaient éclairé les fragments retrouvés de l'art grec.

Ce fut là une condition favorable pour le génie d'Andrea Pisano. Agé de trente-cinq ans en 1305, il n'avait pu encore se faire jour autrement que par sa collaboration avec Giovanni, son maître, notamment à Pérouse, dans les ouvrages de bronze, et à Pise, dans la charmante église gothique *della Spina,* bâtie sur l'Arno, et que Vasari appelle *Santa Maria a Ponte.* Andrea n'était pas seulement sculpteur, mais architecte, lorsqu'il abandonna sa patrie pour aller chercher fortune à Florence, où il se fit une patrie adoptive. La république de Florence ayant décidé en ce temps-là, c'est-à-dire vers 1306, de construire le château de Scarperia, dans le Mugello, au pied de l'Apennin, choisit Andrea pour architecte; Vasari l'affirme du moins, et il explique le fait en disant qu'Arnolfo était mort et Giotto absent. A cette époque, en effet, Giotto était occupé à Padoue dans la chapelle de l'Arena; mais Arnolfo n'était pas mort, puisqu'il ne mourut qu'en 1310, et tout ce qu'on peut dire, c'est qu'étant âgé alors de soixante-quatorze ans, il avait besoin de repos. Il n'est donc pas invraisemblable qu'Andrea Pisano ait eu à faire œuvre d'architecte pour le compte des Florentins.

L'illustre biographe, tant critiqué, ou du moins si souvent redressé aujourd'hui pour ses inexactitudes, rapporte sous une forme dubitative qu'Andrea Pisano fit un voyage à Venise, au temps du doge Gradenigo, c'est-à-dire de 1288 à 1310, qu'il y sculpta des figurines de marbre qui sont sur la façade de Saint-Marc, et qu'il donna les dessins de l'Arsenal. Sur ce point on peut s'en référer aux auteurs vénitiens les mieux informés, tels que Cicognara et Selvatico, qui regardent le

voyage d'Andrea Pisano à Venise comme très probable. Ces savants et judicieux critiques avouent l'un et l'autre qu'il n'y avait à Venise, dans les premières années du quatorzième siècle, aucun sculpteur capable de modeler des figures comme celles dont parle Vasari, et dont le style surpasse en grandeur et en beauté, non seulement tous les ouvrages antérieurs de la sculpture vénitienne, mais encore tous ceux que fit, quelques années plus tard, un architecte sculpteur peu connu, quoique digne de renom, Filippo Calendario. L'arrivée d'Andrea Pisano à Venise eut une influence sensible sur le style de Calendario.

En dehors de Venise cet artiste est fort peu connu. Depuis le jour où, se trouvant compromis dans la conspiration de Marino Faliero, il fut pendu entre les deux colonnes rouges de la belle loge du palais ducal qui regarde la Piazzetta, de ce même palais dont il était l'architecte, les auteurs vénitiens cessèrent de parler de lui. On évita de prononcer son nom, et ce nom qui méritait de lui survivre tomba dans l'oubli. Cependant, pour ne parler ici que de ses sculptures, il en existe au palais ducal de fort remarquables, particulièrement sur les chapiteaux des colonnes robustes et trapues qui portent la façade du palais, — ces colonnes sont, à partir de l'entrée sur la place Saint-Marc, les quatrième, cinquième, septième et onzième, et, du côté qui regarde le quai des Esclavons, la onzième. — Au milieu des feuillages qui s'épanouissent sur les chapiteaux dont je parle, on voit surgir des figures à mi-corps, c'est-à-dire à demi cachées par les feuilles de chêne ou d'acanthe, figures symboliques de Vices et de Vertus. Ici, l'injustice est personnifiée par un soldat rude et bardé de fer, tenant une hache à la main, avec cette inscription en lettres onciales et en latin : Je suis l'injustice cruelle, *Injusticia sæva sum;* là une femme à genoux, suppliante, encore jeune

et belle, implore la justice de Trajan. La chasteté, l'avarice, la joie et la sottise, la miséricorde et l'abstinence sont représentées par des figures expressives : la sottise par un jeune cavalier qu'emporte un cheval sauvage; la gaieté, *alacritas,* par une jeune femme qui frappe sur un tambourin; et tout cela, quoique bien senti, est modelé sommairement, d'un ciseau hâtif, comme si l'artiste eût été pressé dans son travail par les patriciens de Venise impatients de voir achever le palais ducal. On est surpris de trouver dans un ouvrage qui appartient à la première moitié du quatorzième siècle cette liberté de touche, cette vivacité dans l'art de dire beaucoup avec peu et de compter sur la distance pour finir ce qu'on a l'air d'ébaucher. Ce qui de très près paraît heurté et rude, d'un peu loin s'adoucit et s'humanise.

Andrea Pisano a laissé son nom gravé en lettres gothiques sur une belle porte de l'Arsenal qui se rattache au système des tours destinées, sur certains points de la muraille, à recevoir les gardiens chargés de la surveillance nocturne. Il semble donc maintenant indubitable que l'artiste pisan a été l'architecte ou du moins un des architectes de l'Arsenal, comme Vasari l'avait rapporté sans le prendre sur lui. Mais son séjour à Venise fut très utile aux sculpteurs vénitiens par les modèles qu'il leur mit devant les yeux de ses figures pleines de dignité, drapées avec goût et d'un calme sculptural, comme sont les évangélistes saint Marc et saint Jean, l'un avec son lion, l'autre avec son aigle, que l'on voit sur la façade de San-Marco. Il lui fut utile aussi à lui-même. En effet, dans une ville où était pratiqué l'art de fondre et de ciseler les ouvrages de bronze, Andrea dut achever d'apprendre ce que Giovanni Pisano lui avait enseigné déjà, car, d'après Cicognara, la part que prit Andrea aux travaux de bronze faits à Pérouse par son maître est attestée par les inscriptions.

Il est bon de rappeler ici que les secrets de l'art dont je parle avaient été apportés de Bysance à Venise, et que dans le onzième siècle le pape Alexandre II, voulant avoir des portes de bronze à Saint-Pierre, fut obligé de recourir aux fondeurs et aux artistes de Constantinople.

Les qualités d'Andrea comme sculpteur en bronze étaient connues de Giotto qui était fort de ses amis, *suo amicissimo,* et qui, selon Vasari, avait été chargé de porter au pape Clément V, à Avignon, où ce pontife avait transféré le siège de la papauté, un crucifix de bronze que l'on disait admirable. Il paraît aujourd'hui certain que Giotto n'a jamais fait le voyage d'Avignon, et que ce ne fut pas Clément V, en 1305, mais Benoît XII, en 1334 ou 1335, qui invita Giotto à venir peindre dans le palais pontifical d'Avignon l'histoire des martyrs. Il est établi par la critique historique, dit M. Gaetano Milanesi, excellent critique lui-même, que Giotto fut surpris par la mort en 1336 avant d'avoir pu se rendre à l'invitation du pape. Mais si Giotto ne porta pas à Clément V le crucifix d'Andrea, il put envoyer cet ouvrage au saint-père, et comme Giotto était alors l'oracle des Florentins en matière d'art, il faut croire que l'habileté d'Andrea comme fondeur en bronze était connue à Florence, autant que son talent d'architecte.

Ce fut en qualité d'architecte que la Seigneurie l'employa d'abord, lorsque l'empereur Henri VII, de la maison de Luxembourg, parut en Italie pour y reconstituer l'empire. Après s'y être fait couronner roi des Lombards, le 6 janvier 1311, ce prince avait occupé Gênes, il s'était de là rendu à Pise ; cette cité gibeline lui avait donné avec empressement des troupes et des subsides, et il marchait vers Rome pour s'y faire couronner roi des Romains. Florence, qui était comme le centre du parti guelfe, se sentit menacée ; elle résolut de se fortifier sans

retard, et Andrea fut chargé de conduire les travaux de fortification. Il fit des levées de terre solidement palissadées. Des courtines épaisses de huit brasses, équivalant à plus de quatre mètres de nos mesures, furent construites sans retard entre San-Gallo et la porte de Prato. On les flanqua de bastions placés à peu de distance l'un de l'autre, et l'architecte acheva son œuvre en bâtissant des portes d'un beau caractère. L'art et le beau ne sont jamais superflus et ne gâtent rien, surtout en architecture où ils sont inséparables de l'utile. Cependant c'est par ses ouvrages de sculpteur et surtout par les portes du Baptistère de Florence qu'Andrea Pisano s'est fait le grand nom qu'il a. Il ne fit qu'une porte ; mais cette porte est si belle que son histoire vaut la peine d'être racontée.

En 1321, les consuls de l'art de Calimala avaient résolu de faire jeter en bronze les portes de San-Giovanni, et comme il ne se trouvait alors à Florence aucun artiste en état de mener à bien un travail de ce genre, et qui en connût les secrets, ils donnèrent commission à un orfèvre florentin, Piero di Jacopo, d'aller étudier à Pise les portes de la cathédrale, modelées et fondues par l'architecte Bonanno, le même qui a construit la tour penchée de Pise. Ces portes furent détruites par un incendie ; mais il en existe encore une dont le travail est fort riche et qui, sous des formes encore grossières, présente un spectacle varié sans fatigue pour l'œil et compliqué sans encombrement. Après avoir étudié et dessiné les portes de Bonanno, l'orfèvre Piero devait se rendre à Venise pour y chercher un fondeur capable d'entreprendre l'ouvrage désiré ; mais il revint sans avoir trouvé ce qu'il cherchait. Pendant ce temps, Andrea Pisano devait modeler les figures en terre ou en cire dont la porte allait être décorée, avec l'aide des orfèvres Lippo Dini et Piero di Donato. Avant d'être coulés en bronze, ces modèles furent soumis au jugement

du public, et l'artiste eut soin d'y mettre son nom en lettres gothiques, qui devaient être gravées au-dessus de la porte :

Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit anno MCCCXXX.

A cette inscription s'ajoute le témoignage de l'historien Villani : « Ce fut en l'année 1330, dit-il, que l'on commença d'exécuter en métal les portes de San-Giovanni, ouvrage merveilleux de beauté et de prix, *opera e costo*. Elles furent d'abord modelées en terre, puis coulées en bronze par des maîtres vénitiens, après quoi maître Andrea reprit son œuvre (de ciselure) et moi qui écris cette histoire, je fus chargé par l'art des marchands de Calimala de faire exécuter le travail. »

Commencés en 1330 au mois de janvier, les bas-reliefs d'Andrea furent terminés la même année, soit sur les dessins de Giotto comme le dit Vasari, soit de sa propre invention. Mais les opérations de la fonte durèrent jusqu'au mois d'avril 1332, ainsi que le constatent les registres de Calimala, sous la direction d'un fondeur de cloches vénitien (*campanajo*) nommé Leandro Avanzi. La fonte fut manquée; les sculptures en sortirent tordues et déformées au point qu'il n'était pas possible de les reprendre, de les *réparer,* c'est le mot technique. Piero di Donato eut commission de redresser le métal et de le rendre, s'il était possible, réparable, mais le cœur lui manqna et il fut relevé de ses fonctions. Andrea fut alors chargé, aux risques et périls de la confrérie de Calimala, de mener à bonne fin cette fonte dans l'espace de deux mois, au prix de dix florins d'or.

Il fut de plus convenu avec l'artiste pisan, le 24 juin 1333, qu'il modèlerait vingt-quatre têtes de lion qui devaient être soudées aux quatre angles de chaque panneau, dans le second battant de la porte, le premier étant déjà décoré de mufles

semblables. Tout le travail fut terminé en 1335, du moins en ce qui concerne le bronze, car le seuil et les chambranles de la porte ne furent posés que trois ou quatre ans plus tard, en beaux marbres que l'on fit venir tout exprès de la Lunigiana.

La porte d'Andrea est divisée en vingt compartiments, dans lesquels sont représentés les différents traits de la vie de saint Jean-Baptiste, sans compter huit panneaux de moindre dimension qui encadrent les figures de Vertus. Quelque admirables que soient ces bas-reliefs, il serait impossible de les décrire sans fatigue pour le lecteur, mais il faut y remarquer les progrès réalisés dans l'art du sculpteur par le disciple de Giovanni Pisano et de Nicolas. Ces maîtres n'avaient pas connu, n'avaient pas deviné les lois du bas-relief. Ils le concevaient comme une manière de peinture où la ronde-bosse précédait le demi-relief. Ils y creusaient des plans successifs; ils remplissaient les fonds de monuments dont la perspective était indiquée d'instinct, avec une naïve ignorance des lois de l'optique. Et ces tableaux de marbre n'étaient pas seulement compliqués par des enfoncements inutiles; ils étaient encombrés de figures et sillonnés de lignes en tous sens. Andrea Pisano, devinant ce qu'on ne lui a pas enseigné, épargne ses figures et modère ses mouvements; il est aussi sobre de plans et de lignes que ses maîtres en furent prodigues. Il rencontre, pour ainsi dire, du premier coup, comme Giotto, les lignes mères de sa composition, la plus simple ordonnance et la plus claire. Depuis le premier de ses panneaux, qui est l'*Apparition de l'ange à Zacharie,* jusqu'au dernier, qui est la *Mise au tombeau de saint Jean-Baptiste,* tous les motifs sont compris avec une parfaite convenance et traités avec un sentiment profond qui s'exprime par des gestes sans violence, tels que les conseille la gravité sculpturale; les figures de femmes ont surtout une grâce de mouvement et un air de tendresse qui sont comme

le trait d'union entre l'art antique et l'art moderne, c'est-à-dire entre la beauté et l'expression. Marie visite Élisabeth, accompagnée d'une suivante; les deux femmes s'embrassent, la plus jeune avec une sorte de révérence et de timidité charmante, la plus âgée avec une expansion plus facile, une sympathie plus ouverte. La suivante a l'air d'un ange déguisé en chambrière. Dans le bas-relief qui suit, la *Naissance de saint Jean-Baptiste,* d'autres jeunes femmes s'empressent auprès d'Élisabeth, et lui témoignent leur joie avec douceur et candeur. Le sculpteur, n'ayant pas à représenter le nud, le fait sentir avec discrétion sous les draperies qui le recouvrent, et ces draperies, par la variété de leur caractère, deviennent un moyen d'expression, comme dans les fresques de l'Arena. Les plis en sont toujours motivés par la forme des dessous, mais ils présentent de plus une signification morale. Ils sont adaptés et aux figures qu'ils enveloppent, et aux sentiments qui animent ces figures. C'est la première fois, si je ne me trompe, que des draperies sculpturales habillent des pensées. Si le motif est calme, les plis sont rares, comme par exemple dans les figures de Vertus; si la scène demande du mouvement, si elle indique l'agitation des âmes, les plis se pressent sans abonder inutilement. La figure de l'Espérance si belle, si pathétique dans son élan, est vêtue d'une draperie qui, étant peu fouillée, permet de larges nappes de lumière. La Prudence s'enveloppe dans son manteau, la Foi est serrée dans sa tunique. La Justice, tenant le glaive et la balance, est fermée dans sa toge, mais avec ampleur et dignité.

La porte finie, tous les Florentins allèrent la voir, et la Seigneurie, qui avait coutume de ne sortir du palais que dans les grandes solennités, se rendit au Baptistère accompagnée des ambassadeurs de Naples et de Sicile. La République donna pour récompense à l'artiste pisan le droit de bourgeoisie qui

ne s'accordait qu'aux étrangers de la plus haute distinction et à ceux d'un mérite éclatant. Ainsi s'exprime un écrivain contemporain, Simone della Tosa. Nous nous croyons un peuple artiste, mais comme nous sommes loin encore de ces Florentins, simple nation de marchands, chez lesquels il suffisait, pour mettre toute la ville en émoi, qu'un sculpteur eût fait entrer un sentiment nouveau dans le marbre ou dans le bronze!

CHAPITRE XI.

Les chapelles de Santa-Croce. — Giotto architecte; le campanile de Santa-Maria del Fiore. — Détails sur la famille de Giotto. — Les bas-reliefs d'Andrea Pisano. — Dante.

La fécondité est un des caractères du génie, et le mot génie a pour racine *geno* ou *genere* qui signifie engendrer. Giotto, plus grand encore comme régénérateur de la peinture que ne l'avait été Nicolas Pisano comme régénérateur de la sculpture, Giotto a été d'une fécondité merveilleuse. Lui qui avait tant travaillé à Assise, à Padoue, à Vérone, à Ferrare, à Bologne, à Ravenne, à Urbin, à Rome, à Naples, à Gaëte, à Rimini, à Lucques, à Prato, à Milan, il décora dans la seule église de Santa-Croce, bâtie à Florence par Arnolfo di Cambio, la chapelle des Peruzzi, celles des Bardi, des Giugni, des Spinelli, des Tosinghi, mais il n'existe plus, des fresques légendaires peintes dans cette basilique par Giotto, que des parties mutilées, effacées à demi ou à demi disparues.

Pendant qu'Andrea Pisano mettait la dernière main aux sculptures qui allaient orner la principale entrée du Baptistère, Giotto, riche de gloire et riche des biens qu'il avait acquis par une incessante activité, était revenu dans sa patrie, âgé d'environ cinquante-huit ans, et il venait d'être créé maître des œuvres (*capo-maestro*) de cette même cathédrale qu'Arnolfo avait laissée inachevée, et à laquelle faisait face la porte de bronze d'Andrea. La seigneurie de Florence désirait que l'on construisît, avant tout, le campanile du dôme, un campanile superbe, dépassant, disait le décret, tout ce qu'avaient pu faire

de plus beau et de plus hardi les Grecs et les Romains aux plus brillantes époques de leur histoire. Elle voulait aussi que l'on fît une façade à Santa-Maria del Fiore, en attendant qu'il se présentât quelque architecte assez hardi pour entreprendre d'élever la coupole qui, dans les projets d'Arnolfo, devait être le couronnement de son édifice. Giotto, après avoir dessiné les plans du campanile, se comporta en véritable architecte. Il fit creuser les fondations jusqu'à une profondeur de vingt brasses (c'est-à-dire d'environ douze mètres) et sur cette aire il établit une prémière couche de pierres dures, mesurant quatre brasses de hauteur, et les autres seize brasses furent appareillées en pierres de taille.

Sur cette assiette se dresse le campanile de Santa-Maria del Fiore, qui, depuis cinq cents ans et plus, n'a pas dévié de la verticale comme tant d'autres tours en Italie. Le campanile est carré en plan et il reste carré dans toute son élévation jusqu'au sommet. Il comporte quatre étages de hauteur inégale, les deux derniers étant plus hauts que les deux premiers et percés de fenêtres plus grandes. Ce ménagement des proportions est fort bien entendu, il constitue en partie la beauté de la tour, car dans un monument dont les lignes d'élévation sont perpendiculaires, c'est une grande faute, une faute cependant bien commune, que de diminuer les proportions des étages à mesure qu'ils montent, parce que le seul effet de la perspective les faisant paraître plus petites qu'elles ne le sont, il faut que cette diminution optique soit corrigée par la proportion réelle.

On a dit que le campanile de Giotto, revêtu en compartiments de marbres alternativement noirs, rouges et blancs, était l'œuvre d'un peintre autant que celle d'un architecte. Cela est un peu vrai; mais il ne faut pas oublier que déjà les murs de la cathédrale avaient reçu à l'extérieur ce même genre de

revêtement, et que si Giotto ne s'était pas conformé dans la décoration de son campanile à celle qu'Arnolfo avait choisie pour son église, la tour eût présenté un défaut d'harmonie choquant. Elle eût donné au spectateur l'idée d'un clocher étranger au monument contre lequel il s'élève.

Quand nous disons que la tour est carrée en plan, l'expression n'est pas absolument juste, car les quatre angles du carré ayant été rabattus, la tour est, par le fait, octogonale. Elle mesure quatre-vingt-deux mètres de haut sur quatorze mètres de large. Dans son intérieur est pratiqué un bel escalier de quatre cent six marches, qui conduit jusqu'à la plate-forme, et à chaque étage se trouve une chambre élégamment voûtée. Telle que Giotto l'avait dessinée, la tour devait se terminer en une pyramide quadrangulaire qui l'aurait exhaussée d'environ vingt-sept mètres (d'un tiers); mais Giotto étant mort sans avoir achevé la construction, son élève et ami Taddeo Gaddi, qui fut chargé de la mener à fin, crut devoir supprimer la flèche comme étant d'un style gothique et déjà suranné. La vérité est que le campanile, terminé en terrasse, semble tronqué au sommet et laisse à désirer un amortissement; on doit toutefois convenir que les flèches pyramidales, motivées, dans le nord, par la nécessité de faire écouler rapidement les pluies et les neiges, ne le sont pas autant, à beaucoup près, sous le ciel italien. C'est ici encore un exemple des transformations que dut subir l'art gothique en Italie, où il eut d'ailleurs tant de peine à s'acclimater.

La simplicité des lignes contraste, dans le campanile de Giotto, avec l'exubérance des ornements. Tout le premier étage est décoré de sculptures en demi-relief exécutées par Andrea Pisano sur les modèles que Giotto en avait laissés, comme l'affirme Ghiberti qui dit avoir vu de ses yeux ces modèles. Les sept planètes, les sept sacrements, les sept œu-

vres de miséricorde, tels sont les sujets de ces demi-reliefs, dont quelques-uns ne peuvent guère s'expliquer autrement que par conjecture. Et à supposer que nous n'eussions pas l'affirmation de Ghiberti, répétée par Vasari, on aurait pu soupçonner, en examinant le style de ces bas-reliefs, que le dessin en avait été fourni par Giotto en tout ou en partie, car on y trouve une vivacité de mouvement et d'expression, quelque chose de naturel, d'animé et de neuf, qui appartiennent en propre à la manière giottesque. Ici, par exemple, on admire un cavalier au galop, parfaitement assis et en équilibre sur sa monture qu'il excite de la voix et de la main. Le corps en avant, le genou plié, il fend l'air qui s'engouffre dans ses vêtements et qui rejette en arrière ses cheveux. Là, c'est une barque montée par trois hommes, dont l'un, vieux et robuste, tient la barre du gouvernail, tandis que les deux autres, jeunes rameurs penchés, haletants, le regard fixé avec inquiétude sur le point vers lequel ils dirigent leur embarcation, semblent voguer, à force de rames, au secours de quelque naufragé. A ces caractères de vérité directement puisés dans la nature vivante et agissante, on reconnaît aisément le style du maître qui est tantôt élevé jusqu'au symbole, tantôt sincère jusqu'à la naïveté, et souvent l'un et l'autre ensemble. Audessus du premier étage étaient ménagées seize niches, quatre par chaque face, dans lesquelles devaient être placées autant de statues plus grandes que nature, dont six furent modelées, cent ans plus tard, par Donatello, et quatre représentant des prophètes par Andrea, sur son propre dessin.

Tant de richesses accumulées, ces revêtements de marbres de couleur, ces bas-reliefs, ces frises, ces bronzes, ces grandes statues dans leurs niches ouvrées, et les chapiteaux des colonnettes qui divisent les fenêtres, et les ciselures des pierres, et les broderies qui entourent les portes et l'escalier intérieur,

et les chambres voûtées qui mesurent chaque étage, tout cela fut l'objet de dépenses effrayantes. Lorsque le campanile fut achevé, les fabriciens du dôme calculèrent qu'il en avait coûté pour la construction et la décoration mille florins par brasse carrée, défalcation faite, bien entendu, des ouvertures et des vides. Travaillé aussi précieusement que le serait un ivoire, le campanile de Giotto peut être considéré comme un joyau immense. Aussi l'empereur Charles-Quint disait-il qu'on aurait dû mettre cette jolie tour dans un étui, trouvant que c'était en user trop inconsidérément que de la laisser voir tous les jours. La république récompensa dignement Giotto. Elle le nomma citoyen de Florence, avec une pension annuelle de cent florins d'or, somme très considérable pour ce temps-là. Le grand artiste avait hérité de son père, à Vespignano, un petit bien qu'il avait agrandi par des achats successifs. On sait par Vasari que, lorsqu'il était jeune, Giotto avait demeuré dans la maison de Cimabuë, son maître, *via del Cocomero*, rue de la Pastèque, et qu'il habitait sur la fin de sa vie dans la paroisse de Santa-Maria-Novella. Il s'était marié à l'âge d'environ vingt-quatre ans avec Cinta de Lapo di Pelo, qui lui donna six enfants, trois garçons et trois filles, dont quelques-uns étaient déjà nés en 1306, lorsque Giotto reçut la visite de Dante dans la chapelle de l'Arena. Un de ses fils, Francesco di Giotto, qui prit les ordres en 1319, et un autre, nommé Nicolas, s'occupaient, pendant l'absence de leur père, des intérêts de la famille ; Biccia, une de ses filles, fut sœur converse des Dominicaines de Santa-Maria-Novella et se maria ensuite au sieur Piero di Maestro Franco, à Mugello. Catherine, autre fille de Giotto, épousa un peintre florentin, Ricco di Lapo, et une autre, nommée Lucie, fut fiancée à un habitant de Vespignano, Le troisième fils de Giotto s'appelait, du nom de son grand-père, Donato di Bondone. Sacchetti, dans ses *Novelle*, et

Boccace, dans le *Décaméron,* ont raconté d'assez jolies anecdotes et des mots piquants de Giotto; mais ces détails appartiennent à la biographie plus qu'à l'histoire. Giotto, en mourant, laissa inachevés, non seulement le campanile, mais la façade de Santa-Maria del Fiore qu'il éleva jusqu'aux deux tiers de la hauteur. Pour cette façade, Andrea Pisano, à la demande expresse de la Seigneurie, avait sculpté en marbre le portrait en pied du pape Boniface VIII, entre les deux figures de saint Pierre et de saint Paul. Ces trois statues furent placées dans le frontispice de la basilique et y demeurèrent jusqu'à la fin du seizième siècle. Mais un architecte des Médicis ayant fait entendre au grand-duc François — celui qui avait épousé la fameuse Bianca Capello, — que la façade du dôme manquait de solidité, obtint la permission de la démolir, et les statues d'Andrea furent dispersées misérablement. La figure de Boniface VIII, d'un style noble et fier, fut transportée dans le jardin des Ricardi, à Valfonda, et durant des siècles elle resta mutilée, au milieu des herbes et des acanthes (1).

Par le caractère de leur exécution, les figures d'Andrea font ressortir en lui une qualité qui se révèle également dans les bronzes de la porte du Baptistère. Cette qualité consiste à traiter la sculpture en considération de la place qu'elle doit occuper, c'est-à-dire de la distance où sera le spectateur. On peut observer, en effet, que l'artiste pisan manie l'ébauchoir et le ciseau plus ou moins librement, plus ou moins rudement même, suivant que ses modèles, jetés en bronze ou taillés en marbre seront plus ou moins près de l'œil. Cette attention à tenir compte des effets optiques, qui est si remarquable dans les sculptures exécutées au palais ducal de Venise par Filippo Calendario, sous l'influence d'Andrea, se remar-

(1) Elle est aujourd'hui dans le jardin dit Orti Oricellarii (Rucellai), appartenant à la princesse Orloff.

que aussi dans les bronzes de la porte d'Andrea, où les saillies du bas-relief sont calculées de manière à ne pas dérober telle ou telle partie de la composition aux yeux du spectateur, qui doit la regarder de bas en haut.

Giotto mourut le 8 janvier 1836, comme il revenait de Milan, où la république de Florence l'avait envoyé, à la prière d'Azzo Visconti, seigneur de cette ville, pour y faire des peintures qui, hélas! ont été indignement détruites. Il fut inhumé à Santa-Maria del Fiore, à gauche de l'entrée, sous une dalle de marbre, *un matton di marmo*, dit Vasari, et le monument qu'on lui éleva fut plus tard, vers la fin du quinzième siècle, surmonté de son buste par Benedetto da Majano.

Lorsque Giotto mourut, son ami Dante était déjà mort depuis quinze ans. Il avait terminé sa vie errante à Ravenne, chez le seigneur Guido Novello da Polenta. Lorsque l'empereur Henri VII descendit en Italie et menaça de mettre le siège devant Florence, au moment même où Andrea Pisano construisait du côté de San-Gallo les bastions, les courtines et les belles portes dont nous avons parlé, Dante écrivit à cet empereur une lettre qui respire l'indignation du poète contre les oppresseurs de sa patrie. Il l'invitait à être sans pitié pour les indignes enfants de l'infortunée Florence, comme il les appelait, et il pressait les Italiens de reconnaître dans la personne de Henri VII un libérateur marqué du sceau de Dieu. Cette lettre est un monument historique. Elle prouve jusqu'où pouvaient aller dans l'âme de Dante l'esprit de parti, la passion du vieux gibelin et ses rancunes, d'ailleurs légitimes, contre les guelfes qui avaient brûlé sa maison, dévasté ses métairies, et l'avaient condamné lui-même par contumace à être brûlé vif, sous une accusation infamante.

Le caractère de Dante était aussi fortement trempé que son esprit était sublime. Apre, fier, vindicatif, il ne voulut ja-

mais rien oublier, rien pardonner, et jamais il ne consentit à fléchir. Un de ses parents s'était employé auprès de la Seigneurie de Florence pour obtenir qu'il fût rappelé de l'exil; mais on y mettait une condition humiliante : il lui aurait fallu confesser hautement son repentir, et, après avoir fait amende honorable, recevoir, comme un criminel, une absolution religieuse. Dante répondit : « Ce n'est pas là le vrai chemin pour « rentrer au sein de ma patrie. Si vous ne connaissez pas un « moyen qui convienne à l'honneur et à la réputation de Dante, « je n'y rentrerai jamais. Et pourquoi non? En quelque lieu « que je me trouve, ne verrai-je pas le soleil et les étoiles, ne « pourrai-je pas toujours observer, sous la voûte des cieux, « les vérités et les spectacles de la nature, sans que, privé de « gloire et chargé même d'ignominie, je me sois rendu à la « discrétion de cette Florence... Après tout, on ne manque « jamais de pain. *Quippe, nec panis deficiet.* ». Ce fut peu de temps avant ou après avoir écrit cette lettre qui est de 1316 que Dante vint à Paris, où l'attirait la célébrité de nos écoles. Il fréquenta l'université, — l'on assure qu'il y soutint une thèse, — et suivit assidument les cours de logique professés par un théologien dont le poète a éternisé la mémoire, ce même Sigier auquel il a consacré ces trois vers du dixième chant de son *Paradis :*

Essa e la luce eterna di Sigieri,
Che leggendo nel vico degli strami,
Sillogizzò invidiosi veri.

« Cette étoile est l'étoile éternelle de Sigier, qui, donnant ses lectures (*leggendo*) dans la rue de la Paille (1), argumentait

(1) En italien, le mot *strami* veut dire fourrage, paille, et le *vico degli strami* n'est autre que la rue du Fouarre, située dans ce quartier du collège de France et de la Sor-

sur des vérités qui soulevèrent contre lui tant de haines. » Après avoir quitté la France, Dante erra quelque temps dans le Tyrol, dans le Frioul; il passa à Venise, demeura successivement à Gubbio et à Ravenne, où il mourut le 14 septembre 1321.

Dante n'était pas seulement l'ami de Giotto; il était son élève et il dessinait fort bien, *egregiamente,* dit son biographe, Leonard Aretino. Le poète nous apprend lui-même dans la *Vita Nuova* qu'il avait peint une Annonciation. Ne croyez pas que ce fût pour Dante un enseignement inutile. Les poètes ne sont grands qu'à la condition de faire des images frappantes et justes, c'est-à-dire susceptibles d'être dessinées.

Mais quels sont les liens qui rattachent à la Renaissance italienne ce poète qui, par la nature de son génie, appartient presque tout entier au moyen âge? Sans parler de l'évocation des héros antiques, sans parler de la résolution prise par Dante de se mettre sous la protection et sous la conduite de Virgile pour descendre aux enfers, voici comment, à mon sentiment, l'auteur de la *Divine Comédie* a un pied dans la Renaissance. La grande innovation introduite dans le monde moral par le poème dantesque consiste en ce qu'il est écrit en langue vulgaire. Parler aux peuples une langue qu'ils ne comprennent point, n'est-ce pas les traiter avec une hauteur méprisante? N'est-ce pas accuser leur ignorance, la leur faire sentir dédaigneusement, les avilir pour les dominer? L'usage du latin dans tous les livres du moyen âge italien était, ce me semble, un genre d'oppression ajouté à tant d'autres. Comment affranchir une nation ou du moins la rendre capable de s'éman-

bonne, qui a toujours été, depuis le milieu du douzième siècle, le quartier du haut enseignement, le quartier latin. Ce nom de Fouarre avait été donné à la rue où le Dante venait entendre Sigier, parce que les écoliers, n'ayant dans ce temps-là, pour s'asseoir, ni bancs ni sièges, apportaient à l'école des bottes de paille.

ciper, si on lui ferme les trésors de la poésie et de la littérature, si on affecte de lui exprimer des sentiments qui sont les siens sans qu'elle le sache, des pensées dont elle porte en elle le germe et qu'on empêche d'éclore, en leur donnant une forme incompréhensible? Est-ce qu'Homère n'a pas écrit l'*Iliade* et l'*Odyssée* dans la langue des Hellènes? Est-ce que Virgile et Horace ont dédaigné de parler aux Latins la langue latine? Dante a expliqué lui-même par quelles réflexions il fut amené à écrire la *Divine Comédie* en langue vulgaire, après l'avoir commencée en latin. Un jour, les religieux du monastère de Corvo virent un homme en habit de pèlerin, qui était entré dans leur cloître et qui en contemplait avec une sorte de recueillement les arcades et les colonnes. On lui demanda ce qu'il cherchait, et lui, après avoir promené lentement ses regards sur le monastère et sur les moines, il répondit : « Je cherche la paix! » Frappé de cette réponse, un des religieux prend à l'écart le pèlerin, et devinant bientôt, à quelques mots entrecoupés, que ce pèlerin est le Dante, il le salue avec émotion. « Frère, lui dit le poète, en lui remettant un livre manuscrit, voici une partie de mon poème que vous ne connaissez pas encore : gardez-la comme un souvenir. » Le religieux ouvrit le livre avec respect et reconnaissant qu'il était écrit en langue vulgaire, il en exprima son étonnement. « De si belles, de si profondes pensées, dit-il, sont-elles donc pour tomber dans un idiôme trivial, à l'usage du menu peuple? » — « J'ai d'abord pensé comme vous, répondit le Dante; mais quand j'ai vu que les chants des plus illustres poètes étaient tenus pour rien, quand j'ai vu que la culture des lettres et des arts était abandonnée aux plébéiens, j'ai jeté la lyre que je portais pour en choisir une autre, qui pût être entendue des modernes. Le pain qui est dur ne convient pas à la bouche des nouveau-nés. » Oui, c'est par l'usage de

la langue italienne, nouvelle encore, mais fixée à jamais dans son poème, que Dante a été un des initiateurs de la Renaissance, considérée comme une ère d'affranchissement pour l'esprit humain. Et j'ai ici l'illustre caution de Chateaubriand : « Venu deux siècles et demi avant Shakespeare, Dante ne trouva rien en arrivant au monde. La société latine expirée avait laissé une langue belle, mais d'une beauté morte ; langue inutile à l'usage commun, parce qu'elle n'exprimait plus le caractère, les idées, les mœurs et les besoins de la vie nouvelle. La nécessité de s'entendre avait fait naître un idiôme vulgaire employé des deux côtés des Alpes du midi, et aux deux versants des Pyrénées orientales. Dante adopta ce bâtard de Rome, que les savants et les hommes du pouvoir dédaignaient de reconnaître ; il le trouva vagabond dans les rues de Rome, nourri au hasard par un peuple républicain dans toute la rudesse plébéienne et démocratique. Il communiqua au fils de son choix sa virilité, sa simplicité, son indépendance, sa noblesse, sa tristesse, sa sublimité sainte, sa grâce sauvage. Dante tira du néant la parole de son esprit; il donna l'être au verbe de son génie; il fabriqua lui-même la lyre dont il devait obtenir des sons si beaux, comme ces astronomes qui inventèrent les instruments avec lesquels ils mesurèrent les cieux. L'italien et la *Divine Comédie* jaillirent à la fois de son cerveau : du même coup, l'illustre exilé dota la race humaine d'une langue admirable et d'un poème immortel. »

Dès que les copistes eurent multiplié les exemplaires de la *Divine Comédie,* le poème de Dante devint populaire dans toute l'Italie. Et il faut croire que les premiers chants furent connus à Florence avant l'exil du poète, comme d'ailleurs l'affirme Boccace, puisqu'il est raconté dans les *Novelle* de Sacchetti qu'un jour Dante rencontra par les rues de Florence un ânier qui, chassant sa bête devant lui, chantait des vers de

la *Divine Comédie,* et s'interrompait, de temps à autre, pour exciter son âne en lui criant : *arri! arri!* — « Qu'est-ce à dire? fit le poète en donnant à l'ânier un coup de gaule. Cet *arri* que tu mets dans mes vers, je ne l'y ai pas mis, moi! ».

L'Enfer, il ne faut pas l'oublier, était une des constantes préoccupations du moyen âge, et il n'est pas surprenant que Dante y ait voulu descendre en pensée. Quelques années après qu'il eut été condamné à l'exil, il se passait à Florence une scène étrange, qui caractérise fortement cette époque de transition où vécurent Dante et Giotto et qui fut à la fois la fin du moyen âge et le commencement de la Renaissance. « Les habitants du bourg San-Friano envoyèrent un héraut proclamer dans toutes les rues que quiconque voulait savoir des nouvelles de l'autre monde devait se rendre le 1er mai sur le pont de la Carraja ou sur les quais de l'Arno. Ils avaient préparé sur le fleuve des barques surmontées d'échafauds qu'ils avaient accommodés à la ressemblance et figure de l'enfer, avec des feux, des supplices et des martyrs. Il y avait des hommes déguisés en démons, qui faisaient horreur à voir; d'autres étaient nus, et semblaient des damnés exposés aux tourments, avec des cris affreux, au milieu des sifflements et des tempêtes. Le tout ensemble formait un spectacle épouvantable. Comme, cependant, la nouveauté de ce divertissement avait attiré sur le pont une foule prodigieuse, le poids d'une telle foule fit écrouler le pont, qui était en bois, et un grand nombre de personnes furent tuées dans la chute, ou noyées dans l'Arno. Beaucoup d'autres furent blessées, et ce qui avait été annoncé sous forme de plaisanterie, se changea, dit Villani, en vérité : plusieurs allèrent savoir des nouvelles de l'autre monde. » Les ordonnateurs de cette fête lugubre furent des artistes, Buonamico Buffalmacco, Bruno et Calandrino, les trois personnages les plus facétieux de Florence. Mais, comme s'il y avait

un Dieu pour les bouffons, de même qu'il y en a un, dit-on, pour les ivrognes, Buffalmacco, s'étant aperçu qu'il manquait un engin nécessaire à la représentation, sortit pour l'aller chercher dans la ville, un instant avant la catastrophe et fut ainsi sauvé par un bonheur providentiel. Nous parlerons bientôt des œuvres parfois admirables de ce bouffon. Admirable! il le fut justement par l'expression du sentiment religieux. Tant il est vrai que la plaisanterie d'un Italien, même lorsqu'elle s'exerce sur les choses de la religion, n'est pas incompatible avec son aptitude à les exprimer pieusement.

LIVRE II.

CHAPITRE PREMIER

L'école siennoise et ses premiers maîtres, Guido Sanese, Duccio di Boninsegna. — Simone di Martino; ses travaux au Palais public de Sienne, à Sainte-Catherine de Pise, à Avignon, etc. — Pétrarque.

Sienne partage avec Pise et Florence l'honneur d'avoir été le berceau de la Renaissance, quoiqu'il faille reconnaître à Pise l'avantage de l'antériorité et à Florence l'avantage du talent. Une amitié à peu près semblable à celle de Dante pour Giotto, mais cependant moins étroite, se forma entre Pétrarque et le peintre siennois Simone di Martino. Simone est appelé par Vasari Simone Memmi, sans doute parce qu'il avait épousé la sœur de Lippo Memmi, peintre lui-même assez habile. Ce mariage eut lieu en 1324, lorsque Simone avait trente-neuf ans, car il était né en 1285. Toujours prévenu en faveur des Florentins, Vasari affirme que l'artiste de Sienne avait eu pour maître Giotto et qu'il fut son collaborateur à Rome; deux assertions qui ne s'accordent guère, l'une avec le style de ce prétendu élève de Giotto, l'autre avec la date de sa naissance, d'après laquelle Simone aurait eu seulement quatorze ans à l'époque où Giotto était occupé, à Saint-Pierre de Rome, à la mosaïque à lui commandée par le cardinal Stefaneschi, neveu de Boniface VIII, c'est-à-dire à la *Navicella* dont nous avons parlé, et aux peintures du *ciborium* que nous avons sommairement décrites.

Ceux qui connaissent les maîtres primitifs de l'école Siennoise n'ont pas de peine à reconnaître, dans la manière de Simone, celle de Duccio légèrement modifiée dans le sens de la suavité et de la grâce. Le père Lanzi qui a écrit l'histoire de la peinture italienne, *Storia pittorica della Italia,* n'a jamais mieux mérité l'épithète de judicieux qu'on lui a donnée, que dans le chapitre de son histoire consacré à l'école de Sienne. « École gaie au milieu d'un peuple gai! écrit-il. Elle est si agréable dans ses airs de tête et dans le choix des couleurs que bien des étrangers en ont été quelquefois saisis au point de la préférer à l'école florentine. Ce jugement n'est pas seulement motivé par l'aspect avenant de l'école siennoise; il tient aussi à cette circonstance que les artistes de cette école ont fait leurs meilleurs ouvrages pour le public, notamment dans les églises, de sorte qu'il n'est pas besoin, pour les connaître, de pénétrer dans les maisons particulières où abondent leurs tableaux (*quadrerie*). Il n'en est pas de même à Florence : on ne voit en public aucune peinture du Vinci, de Michel-Ange, du Rosso : l'on n'y voit pas non plus les plus belles œuvres d'Andrea del Sarto ou du Frate (de Fra Bartolommeo) ou des autres maîtres qui soutiennent le plus brillamment l'honneur de l'école. En revanche, on trouve dans les églises quantité de peintures de la troisième ou de la cinquième époque, bonnes, à la vérité, mais non pas surprenantes comme celles d'un Bazzi (le Soddoma) ou d'un Vanni.

« Au demeurant, ce sont là deux écoles distinctes et qu'il n'est pas permis de confondre. L'état politique, les chefs d'école, les styles, les vicissitudes, tout est différent. Le père della Valle, cherchant à caractériser ces différences, trouve que les Florentins sont plus philosophes et les Siennois plus poètes; que ceux-ci ont une imagination vive, des idées neuves, et qu'ils

sont ingénieux à faire de leurs sujets des poèmes bien noués. Cette disposition des artistes siennois vient du tempérament chaleureux et de l'esprit éveillé qui leur sont propres, et qui multiplient chez eux les poètes improvisateurs. Les maîtres de Sienne se sont particulièrement appliqués à l'expression dans leurs ouvrages, et il n'était pas difficile d'étudier cette partie de l'art au sein d'une ville comme Sienne, où la dissimulation n'est pas connue, et où chacun, par caractère autant que par éducation, laisse tout de suite voir dans son langage et sur sa figure ce qu'il sent au fond du cœur. Cette vivacité des peintres siennois les rend moins capables que ceux de Florence d'atteindre à la perfection du dessin et d'être aussi originaux qu'on peut l'être ailleurs. Aussi les voit-on, même dans leur meilleur temps, imiter tantôt une manière, tantôt une autre. »

Ce jugement est celui d'un habile connaisseur, d'un esprit droit. Il s'applique avec la même justesse à l'ensemble de l'école siennoise et à tous ou presque tous les artistes qui la composent, et en particulier à Simone di Martino. Simone fut en quelque sorte le Giotto de son pays, mais avec une intelligence moins prime-sautière, avec moins de génie. Comme le peintre florentin, Simone fut précédé par les peintres grecs venus en Italie à la suite des croisades, et antérieurement par Ravenne. Il eut son précurseur dans la personne de Guido Sanese (Guido de Sienne) qui était peintre de madones et miniaturiste, et qui florissait, non pas, comme on l'avait cru, au commencement, mais à la fin du treizième siècle. Sa fameuse madone de l'église San-Domenico est datée de 1281 et non de 1221, ainsi que l'a prouvé le docte Milanesi; elle n'a plus cet air renfrogné que lui donnent les Bysantins. La teinte des carnations est plus près de la vérité. Il y a plus de naturel dans les mouvements des enfants et des anges, et ses draperies

ne sont plus tout à fait célles dont les plis étaient alors appris par cœur. Mais il s'en faut que Guido Sanese soit à comparer au Florentin Cimabuë, et qu'en se bornant à peindre des madones, il se soit égalé à ce maître rude et fier, si supérieur dans ses fresques d'Assise à tous ceux qui l'avaient précédé.

Les vrais instituteurs de Simone di Martino furent Duccio di Boninsegna et le célèbre mosaïste Jacopo (ou Giacomo) da Torrita, appelé à Sienne Giacomino, et par abréviation *Mino.* Duccio di Boninsegna n'était pas sans ressembler lui aussi quelque peu à Giotto, mais si l'on compare le maître florentin au maître siennois, on voit que celui-ci dessine un peu rond, que son dessin ne va pas, comme celui de Giotto, droit à la pensée; que ses types manquent d'énergie, qu'il a moins de résolution dans la main, moins d'élévation et d'étendue dans l'esprit.

Ces marques d'infériorité se retrouvent dans Simone di Martino; mais ses qualités sont encore très considérables. Il y a une certaine grandeur, autre que la grandeur dimensionnelle, dans la vaste fresque qui remplit le fond de la salle *delle Balestre* (des arbalètes) dans le Palais public de Sienne. Trente figures de saints et de saintes, d'évangélistes et d'apôtres, d'anges et d'archanges, toutes de grandeur plus que naturelle, entourent la Vierge, les unes agenouillées, les autres debout, sous un baldaquin porté par huit apôtres. Cette grande composition est ce qu'on appelait une *Majesté;* elle est embordurée d'un double cadre à médaillons, remplis eux-mêmes de figures et d'images symboliques, telles que les sept vertus cardinales, les sept sacrements, alternant avec les armoiries de la République et du peuple. Ainsi conçue, elle donne l'idée d'une tapisserie, ou plutôt, comme le dit M. Cavalcaselle, d'une miniature immense. Le soin de l'exécution est, en effet, porté à ses dernières limites. Sur la robe de la Madone sont précieu-

sement brodées des arabesques d'or. Elle est couronnée d'un diadème qui serre son voile bleu. Les vêtements de l'Enfant Jésus, debout sur les genoux de sa mère, sont également enrichis, pour ne pas dire surchargés d'ornements. Ces deux principales figures se font remarquer par une sveltesse inusitée et par certains caractères qui sont ceux de la primitive école siennoise. La tendresse et une grâce légèrement affectée l'emportent sur la majesté dans la personne de la Vierge; au contraire, l'enfant, aux joues rondes, aux lèvres boudeuses, a un air mécontent et menaçant.

Le peintre, suivant en cela l'exemple de son prédécesseur Duccio di Boninsegna, cherche et accentue un contraste facile entre la sévère gravité des figures d'hommes, — les apôtres qui soutiennent le baldaquin — et la douceur avenante des figures de femmes et d'anges, telles que sainte Catherine, sainte Agnès, reconnaissable à son agneau, sainte Gabrielle et d'autres saintes, diadémées comme la Vierge. Dans ses commencements, la peinture de la Renaissance est beaucoup moins imitative qu'emblématique, ou plutôt elle imite quelquefois minutieusement jusqu'aux détails, mais c'est toujours pour exprimer des pensées, pour donner un enseignement moral au spectateur. Et, voulant ajouter à l'expression de ses peintures, l'artiste cherche quelquefois un redoublement d'éloquence dans les inscriptions, en vers ou en prose, dont il accompagne ses représentations et qui sont pour ainsi dire les armes parlantes de son talent. C'est là un trait caractéristique dans les époques primitives. Ici, quatorze vers en lettres d'or écrits sur le gradin du trône où la Vierge est assise forment une espèce de dialogue entre la Vierge et les saints qui l'entourent et qui l'implorent. La réponse de la Madone vaut la peine d'être citée : « Mes amis, soyez assurés que vos honnêtes et dévotes prières seront écoutées; mais si les puissants oppriment les

faibles ou les outragent, vos oraisons ne leur profiteront pas, ni à quiconque trompera le peuple de la ville que je protège et qui est mienne. »

Cette grande fresque de Simone di Martino dans la salle *delle Balestre,* cette *Majesté,* comme on disait au moyen âge, est aujourd'hui tristement endommagée; elle l'était déjà du temps de Simone, puisqu'il dut lui-même la restaurer en 1321 et en refaire huit têtes, qui portent encore la trace du nouvel enduit sur lequel on les a peintes. Or, comme ces huit têtes ont le même caractère que les autres têtes de la même fresque et qu'elles sont évidemment de la même main que tout le reste de la peinture, on doit en induire que Simone di Martino était l'auteur de l'œuvre totale, bien qu'on l'ait contesté, pour attribuer la fresque à un peintre du nom de Mino, autre que Mino da Torrita.

Il résulte d'un manuscrit, conservé dans la bibliothèque de Sienne, que vingt-sept livres furent payées à Simone pour la restauration de ces huit têtes. Mino ayant reçu de la commune une somme exactement pareille en 1289, pour une fresque représentant une Vierge avec des saints dans la salle du grand Conseil, fresque supposée la même que celle de la salle *delle Balestre,* on soupçonna là-dessous quelque erreur, car il n'était pas naturel, il n'était pas vraisemblable que tout une fresque contenant trente figures eût été payée le même prix que huit têtes de la même composition. Mais l'erreur est devenue évidente lorsqu'on a eu les preuves que la présente salle *delle Balestre* n'était pas construite encore en 1289, et qu'ainsi la Madone de Mino avait dû être peinte dans un autre palais, celui de la Begoma, où les magistrats de la République tenaient conseil avant la construction de la salle décorée par Simone.

Si j'ai insisté sur cette fresque du Palais public, c'est qu'elle

me dispense de décrire tant d'autres ouvrages de Simone di Martino. Les qualités de son esprit, le caractère de son exécution et sa valeur comme peintre, ses sentiments, sa physionomie morale, la place qui lui appartient dans l'histoire de la Renaissance, tout cela nous est révélé par la peinture de la *Majesté* dont nous parlons, si ruinée qu'elle soit. A l'époque où il restaura ce grand ouvrage, en 1321, et même plusieurs années auparavant, Simone avait acquis une réputation qui s'était répandue dans toute l'Italie, comme celle de Giotto. Le roi de Naples Robert d'Anjou avait fait peindre son portrait par Simone di Martino; et plus tard, dans un tableau qui se voit encore aujourd'hui dans l'église San-Lorenzo-Maggiore, à Naples, et qui est signé, mais sans date, SIMON DE SENIS ME PINXIT, l'artiste siennois représenta ce même roi Robert couronné par son frère saint Louis, évêque de Toulouse.

En 1320, il avait peint pour les Dominicains de Pise, dans leur église Sainte-Catherine, sept panneaux divisés en trente-cinq compartiments dans chacun desquels se trouve une demi-figure de sainte, caractérisée à merveille, et finie comme le serait une miniature. Il faut dire que Simone excellait dans ces sortes de compositions (si l'on peut donner ce nom à des motifs isolés), parce qu'il y mettait tout son cœur. Il y avait en lui une grâce infuse qui venait d'elle-même, pour ainsi parler, revêtir ses figures de femmes. Il donnait aux unes de la délicatesse, aux autres une douceur aimable, à celles-ci une beauté noble, des proportions élégantes, à toutes de la sveltesse et des attitudes naturelles ou d'heureux mouvements. Ici, Marie-Madeleine, la tête gracieusement penchée, tient le vase aux parfums du bout de ses doigts voilés. Là, sainte Catherine d'Alexandrie, couronnée d'un diadème et chastement vêtue d'une robe jaune pâle brodée d'or, laisse voir, sans les montrer,

ses belles et fines mains qui jouent avec un livre. L'extrême fini des peintures de Simone di Martino, l'abondance excessive des ornements d'or sur les draperies et dans les cadres, où il les prodigue, la tendresse des sentiments qu'il se plaît à exprimer sont autant de traits par lesquels il se distingue de Giotto, de Giotto qui est plus grand dans son style, plus simple dans ses draperies, plus large, et plus maître dans sa manière (1).

Ce serait faire dégénérer l'histoire en biographie que de suivre Simone di Martino partout où il a travaillé : à Orvieto, à Rome, dans la basilique d'Assise, où la chapelle de Saint-Martin est décorée de sa main, bien que Vasari, commettant une erreur singulière, attribue la décoration de cette chapelle à Duccio Capanna, si éloigné par son âpreté naturelle de la douceur qui caractérise le peintre siennois. Mais il y a dans la vie de Simone di Martino des années qui appartiennent à l'histoire : ce sont celles qu'il vécut à Avignon, où il fut conduit au mois de février 1339 par le cardinal di Ceccano, qui, de passage à Sienne, avait été frappé de la supériorité de ses talents.

Avant de partir, il avait fait un testament par lequel il laissait à ses neveux et nièces, faute d'avoir lui-même des enfants, une grande partie de ses propriétés en maisons et en terres, qu'il estimait sept cents livres. En partant pour Avignon, il emmena sa femme et son frère Donato dont il venait aussi de doter les filles. D'après Vasari, ce fut le seigneur Pandolfo Malatesta qui envoya Simone di Martino à Avignon pour y faire le portrait de Pétrarque. Toujours est-il que Simone

(1) Ces panneaux qui décoraient la vieille église Sainte-Catherine de Pise, dépendant du monastère où résida saint Thomas d'Aquin, avaient été transportés malencontreusement dans une salle de billard; ils sont aujourd'hui conservés dans la bibliothèque du séminaire épiscopal.

connut le célèbre poète à la cour d'Avignon ; cela résulte d'une lettre où Pétrarque s'exprime ainsi : « J'ai connu deux peintres, tous les deux excellents, Giotto de Florence, dont la réputation est grande parmi les modernes, et Simon de Sienne, » et qu'il fit pour lui le portrait de Laure. Où est maintenant ce portrait? Je l'ignore et on l'ignore.

Les grands poètes, comme les grands artistes et plus encore, ont le privilège d'intéresser le monde entier aux battements de leur cœur, de transformer en événements à jamais mémorables les moindres péripéties de leurs amours, de rendre immortelles les femmes et les jeunes filles qui en furent l'objet. Il a suffi que Dante aimât Béatrix, que Pétrarque fût épris de Laure, et Michel-Ange de Vittoria Colonna, pour que les trois noms de ces femmes adorées soient devenus impérissables. Il est d'ailleurs facile à comprendre que l'humanité, en partageant les sentiments de tendresse infinie qui furent inspirés à ces poètes illustres, Dante et Pétrarque, par Béatrix des Portinari et par Laure de Noves, ne fait que manifester sa reconnaissance pour les femmes dont les beaux yeux et la voix douce furent les inspiratrices de la *Divine Comédie* et du *Canzoniere.* Sans l'amour éthéré de Dante pour Béatrix, sans l'amour platonique de Pétrarque pour Laure, nous n'aurions pas eu peut-être ces poèmes dont se sont nourris tous les esprits cultivés de l'Europe, qui ont fait pénétrer la poésie dans le peuple italien, et qui ont agrandi le domaine moral de l'humanité. Peut-être l'amour de Pétrarque se fût-il éteint dans la possession de l'objet aimé. La résistance de Laure nous a valu des trésors de poésie.

« Aucune prière ne l'émut, dit Pétrarque, aucune caresse ne triompha d'elle. Malgré sa jeunesse, malgré la mienne, en dépit de mille circonstances diverses qui auraient adouci même un cœur de diamant, elle resta ferme et inexpugnable. » On

peut croire les amants sur parole lorsqu'ils veulent convenir de leurs défaites. « Il passe la journée en contemplation devant la maison de Laure, à attendre un regard d'elle, ou tout au moins une occasion de la voir. Ouvre-t-elle, pendant l'été, ses fenêtres du côté du nord ; pendant l'hiver, ses fenêtres du côté du midi ; s'assied-elle, devant sa porte, sur le banc de pierre hospitalier qui entoure les vieilles demeures, le poète la voit et la chante. Quelquefois aussi, il a l'heureuse fortune de la rencontrer lorsqu'elle sort de la ville pour se promener à la campagne. Il la trouve un jour près du Rhône ou de la Sorgue, assise à l'ombre d'un arbre dont les fleurs blanches tombent sur elle, et il décrit, en vers charmants, la poétique attitude dans laquelle il l'a surprise (1). » Combien les vrais poètes, qui savent déjà mettre tant de grâce dans l'expression des sentiments humains, sont plus émouvants, plus pénétrants, lorsqu'ils racontent, lorsqu'ils peignent les amours dont ils furent les héros ! Voilà comment s'explique la persistante célébrité des femmes que les grands hommes ont aimées. Voilà comment nous nous laissons conter comme des aventures presque merveilleuses l'histoire d'une promesse arrachée par la passion et prudemment retirée, l'épisode d'un gant qui est tombé et dont le poète a dû se séparer, malgré son désir de ne pas le rendre, le fait dramatique d'un baiser donné à Laure sur le front et sur les yeux par l'empereur Charles IV, avec une souveraine liberté, au milieu d'un cercle de belles Avignonnaises.

Mais si Pétrarque appartient, plus encore que Dante, à l'histoire de la Renaissance italienne, ce n'est pas tant par ses sonnets que par son amour pour la littérature antique, par la sollicitude pieuse avec laquelle il recueillit des manuscrits de la haute latinité, les transcrivant de sa main pour mieux ap-

(1) Mézières, *Pétrarque, étude d'après de nouveaux documents.*

prendre à écrire dans la langue de Cicéron dont il admirait l'élégance et le nombre, dont il savourait l'harmonie. Ce fut lui, Pétrarque, qui découvrit dans la bibliothèque du chapitre, à Vérone, un manuscrit des *Lettres familières* du grand orateur romain, et un autre des *Lettres à Atticus,* manuscrits dont on voit les copies à la Laurentienne de Florence, faites par le poète, d'une écriture soignée, personnelle, intéressante, aimable à lire.

Dans ce commerce intime et de tous les jours avec les meilleurs esprits de l'antiquité, Plutarque puisa le goût de la liberté, l'admiration des pensées fières et des caractères mâles, un enthousiasme héroïque pour les Fabricius, les Cincinnatus, les Scipions. Il s'entretenait dans l'idée que l'Italie pourrait revenir au temps de l'ancienne domination exercée sur le monde par le peuple romain. Son séjour à Rome, où il se lia d'amitié avec Cola de Rienzi, acheva d'exalter ses sentiments républicains. Lorsque ce fameux tribun rétablit à Rome ce qu'il appelait l'*ancien et bon état,* Pétrarque partageant l'élan du peuple, électrisé par l'éloquence de Rienzi, encouragea son ami, le seconda, et crut avec lui, prématurément sans doute, à la fédération de tous les États italiens avec Rome pour capitale.

A l'époque où les Romains se soulevèrent, à la voix de Rienzi, contre les barons qui les opprimaient, Pétrarque avait déjà reçu la couronne poétique, cette couronne que, depuis la chûte de l'empire romain, aucun poète de l'Italie n'avait mise sur sa tête. Par une coïncidence glorieuse, l'immense honneur d'être proclamé le prince des poètes lui advint de deux côtés à la fois, de Rome et de Paris, le même jour à neuf heures du matin et à quatre heures du soir. Il fallut choisir. Tout en regrettant, dit M. Mézières, ce qu'il y aurait eu de glorieux pour lui à recevoir un tel honneur dans la ville la plus lettrée du

monde, dans un lieu où des milliers d'étudiants venaient pour s'instruire de tous les points de l'Europe, Pétrarque inclina pourtant du côté où l'attiraient son patriotisme et sa vieille admiration pour l'antiquité romaine. Rome restait toujours à ses yeux la capitale de l'univers. C'est là seulement, au milieu des souvenirs d'une grandeur sans pareille qu'il lui plaisait d'être couronné. Il le fut au Capitole, le 8 avril 1341. Revêtu d'une robe de pourpre que le roi de Naples, Robert, lui avait donnée, annoncé par des fanfares, suivi du plus brillant cortège, il monta l'escalier sacré et, arrivé dans la salle de justice, il se retourna vers la foule : « Que Dieu conserve, s'écria-t-il, le peuple romain, le sénat et la liberté ! » Puis il se mit à genoux devant le sénateur ; celui-ci mit la couronne de laurier sur la tête de Pétrarque, et la foule fit retentir le palais et la place de ses applaudissements et des cris : *Vive le Capitole! Vive le poète!* Pétrarque, revenu de Rome à Avignon, reparaissait auprès de Laure couronné, environné de prestige et de gloire, sans pouvoir obtenir d'elle autre chose qu'un plus doux regard. Pendant ce temps, Simone di Martino avait été chargé par les Dominicains de Sienne, dont il était l'ami fidèle et le peintre favori, de poursuivre auprès des tribunaux ecclésiastiques un procès pour lequel Andrea Marcovaldi, recteur de l'église des Saints-Anges, lui avait expédié un pouvoir en bonne forme. En vertu de cette procuration, il devait signifier opposition à certaines lettres apostoliques relatives à la cause des Dominicains.

Cependant le peintre de Sienne ne se borna pas à suivre le procès des Dominicains et à faire le portrait de Laure. A la demande de ce même cardinal Cecano, évêque de Frascati, qui l'avait conduit à Avignon, il décora le porche de la cathédrale d'une grande figure de saint Georges tuant le dragon, auprès de laquelle était peinte à genoux une jeune fille ressemblant à

la belle Laure, dont l'artiste s'était peut-être épris à son tour. Il ne reste plus rien de ce saint Georges que des vers latins attribués à Pétrarque. Mais il subsiste encore, au portail de cette cathédrale, une fresque représentant une Madone dont l'enfant a les bras et les épaules nus; un ange lui présente avec grâce le donateur qui est peut-être le patron de Simone, bien qu'il ne soit pas revêtu de la pourpre cardinalice.

Indépendamment du porche de la cathédrale, Simone orna de peintures la chambre du consistoire au palais pontifical : mais, dans ce palais transformé en caserne, la chambre dont je parle était devenue le dortoir des enfants de troupe, lorsque je la visitai. Elle est couverte par une voûte d'arête, dont les triangles sphériques ont été badigeonnés, à l'exception d'un seul où l'on voit encore dix-huit figures de prophètes solennellement rangées, et une sibylle dans chacun des angles. Comme toujours, les carnations de Simone sont d'un ton clair, modelées avec des ombres légères, et ses draperies sont chargées, surchargées d'ornements.

D'autres fresques sont encore visibles sur les murs et les voûtes de la chapelle pontificale, qui est située dans une tour carrée dont les murs, d'une épaisseur énorme, sont percés de fenêtres à embrasures profondes. Il y en a aussi dans la chapelle du Saint-Office, qui est placée à l'étage supérieur. Des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste décorent la première de ces chapelles, et les légendes de saint Martial et de saint Étienne, la seconde. On en trouvera la description minutieuse dans l'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle. Simone di Martino mourut à Avignon, au mois de juillet 1344.

Quel que soit le mérite de Simone di Martino, il n'est pas douteux qu'il doive en grande partie sa célébrité aux sonnets de Pétrarque, à celui, notamment, où il parle du portrait de Laure :

Ma certo il mio Simon fù in paradiso,
Onde questa gentil Donna si parte :
Ivi la vide e la ritrasse in carte,
Per far fede quaggiù del suo bel viso.
L'opra fu ben di quelle che nel cielo
Si ponno imaginar, non qui fra noi,
Ove le membra fanno a l'alma velo.

« Certes, mon ami Simon est allé en paradis où cette noble femme était montée : c'est là qu'il l'a vue et qu'il a peint son portrait sur le vélin, pour qu'on sût ici-bas combien elle était belle. Cet ouvrage est de ceux qui ne se peuvent imaginer que dans le ciel, et non sur cette terre où le corps obscurcit et offusque l'âme. »

Dans un autre sonnet il parle encore de ce portrait chéri, et s'adressant à Pygmalion, il s'écrie :

« O Pygmalion, combien je dois te féliciter,
Si tu as possédé mille fois de ton image
Ce que je voudrais posséder une seule. »

La miniature du portrait de Laure, — je dis la miniature, car le mot *carte* qui signifie papier ne laisse aucun doute à cet égard, — ne fut pas la seule que fit Simon pour Pétrarque. Il en peignit une autre sur un exemplaire de Virgile qui appartenait au poète italien et qui est accompagné des commentaires de Servius. Virgile y est représenté assis, le style à la main, les yeux levés au ciel, comme pour invoquer la Muse. Énée, en habit de guerre, montre son épée. Les Bucoliques et les Géorgiques sont personnifiées par un berger et un laboureur, et Servius, le commentateur, tire un rideau transparent pour exprimer qu'il a éclairci les passages obscurs de Virgile. Un distique latin, écrit de la main du peintre, le déclare auteur de ces miniatures :

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
Sena tulit Simonem digito qui talia pinxit.

« Mantoue a donné le jour à Virgile qui a inventé ce poème : Sienne a enfanté Simon qui a fait ces peintures. » Ce précieux manuscrit, chargé des notes de Pétrarque, avait été compris dans le butin de nos victoires en Italie. Il dut être restitué en 1815, et rentrer à l'Ambrosienne de Milan. Heureux les peintres qui ont eu la fortune d'être célébrés par un grand poète! leur nom est gravé pour toujours dans la mémoire des hommes. Un tercet du Dante, un vers de Pétrarque suffisent, comme suffirait aujourd'hui une strophe de la *Légende des siècles,* à les défendre contre la mort, à les sauver à jamais de l'oubli.

CHAPITRE II.

Gaultier de Brienne et sa tyrannie. — Taddeo Gaddi; ses principaux ouvrages de peinture et d'architecture. Chapelle des Baroncelli à Santa-Croce. Or-San-Michele. Ponte-Vecchio. — Andrea di Cione Arcagnuolo, dit Orcagna, et son frère Nardo. Le tabernacle d'Or-San-Michele. La chapelle des Strozzi à Santa-Maria-Novella.

Peu de temps après la mort de Giotto, Florence était tombée sous la domination absolue d'un tyran qui n'avait pas même pour excuse quelqu'une de ces grandes qualités qui en imposent aux peuples et qui les subjuguent. C'était l'ancien lieutenant du duc de Calabre, fils du roi Robert. Il s'appelait Gaultier de Brienne (en italien Gualtieri) et il portait le titre de duc d'Athènes, bien que son père eût perdu ce titre depuis que les Catalans lui avaient ravi son duché. Grec de naissance, Gaultier de Brienne appartenait à cette race de Levantins dégénérés qu'on désignait sous le nom injurieux de *poulains*. Il était petit, d'une figure repoussante, et par-dessus le marché pauvre comme Job. Son caractère, du reste, ne valait pas mieux que son extérieur. Ame perfide et basse, il n'avait pour se recommander aux Florentins que l'appui du roi de Naples, Robert, qui le désignait comme son lieutenant parce que Gaultier avait été le favori de son fils, le duc de Calabre.

A la suite d'une bataille perdue dans la guerre contre les Pisans, par la faute, disait-on, de messer Malatesta de Rimini, le peuple de Florence s'éprit du duc d'Athènes, qui s'était distingué dans une escarmouche, et on lui confia du même coup le commandement de la guerre et le droit de rendre la

justice. Notre aventurier, devenu dictateur de fait, voulut l'être de droit; il fit signer aux prieurs une convention par laquelle il était reconnu seigneur de Florence pour un an. L'acte passé, il se fit conduire par cent-vingt cavaliers et trois cents fantassins de la place Santa-Croce au palais de la Seigneurie, celui qu'avait bâti Arnolfo di Cambio, et il fut, chemin faisant, acclamé, par les cardeurs de laine aussi bien que par les nobles, seigneur de Florence, non pas pour un an, mais pour la vie. Personne n'osa résister, ni les prieurs, ni le capitaine du peuple, ni les autres magistrats de la République; leur opposition se borna à quelques remontrances. L'évêque de Florence vanta, dans une harangue, les vertus de ce bohème sans foi ni loi qui, la veille, était sans feu ni lieu. La République à peine relevée d'une défaite honteuse, ruinée par des inondations sans exemple et décimée par la peste, perdait ainsi son dernier bien, son bien le plus cher, la liberté.

Le premier soin des tyrans est de se fortifier. Le duc d'Athènes s'adressa dans ce but à l'architecte qui avait construit les bastions et les portes de Florence, Andrea Pisano. Celui-ci éleva de nouvelles murailles vis-à-vis San-Piero-Scheraggio dans le palais de la Seigneurie; il les construisit en rudes bossages, à la manière toscane, et percées de meurtrières. Il protégea toutes les fenêtres par des barres de fer carrées et robustes, *quadri e gagliardi*. Dans l'épaisseur des murs, il ménagea un escalier secret, pouvant favoriser au besoin l'évasion du tyran, et au-dessus d'une grande porte, qui plus tard servit d'entrée à la douane, il fit sculpter les armes du duc. De plus, Andrea donna les plans d'une forteresse que ce seigneur ombrageux voulait bâtir du côté de Saint-Georges. Mais le duc n'eut pas le temps de faire exécuter son projet, sa tyrannie n'ayant pas duré une année entière.

Trois conspirations furent tramées contre le duc d'Athènes, dont l'une eut pour chef ce même évêque, maintenant désabusé, qui, au début, avait prêché en sa faveur à Santa-Croce. Le tyran, ayant découvert une de ces conspirations, fit arrêter celui qui en était l'âme, un des Adimari, famille très considérable, et il lui fit dire de se préparer à la mort. Cependant le peuple, révolté de toutes parts, assiégea le duc dans le palais de la Seigneurie où il s'était fortifié, ferma par des barricades la place du palais et y emprisonna les gendarmes, qui, abandonnant leurs chevaux, se réfugièrent derrière les murailles de la forteresse. Après avoir soutenu un siège de huit jours, le duc d'Athènes fut trop heureux que l'évêque de Florence s'entremît pour lui sauver la vie. Gaultier de Brienne fit entrebâiller la porte et livra son principal ministre, Guillaume d'Assise, qui fut à l'instant même massacré avec son fils. Ce jeune homme de quatorze ans avait été, disait-on, le témoin ravi de tous les supplices que son père avait ordonnés et demandait toujours un supplément de torture, un coup de corde de plus pour les malheureux qu'on détachait de l'estrapade.

Bien qu'il eût servi la tyrannie du duc d'Athènes, Andrea Pisano ne perdit pas pour cela l'estime des Florentins. Déjà, au dire de Vasari, on lui avait conféré le droit de bourgeoisie : on lui confia encore une des magistratures de la cité; mais la vérité est qu'on ne trouve aucune trace, dans les documents de la République, des affirmations de Vasari touchant les honneurs décernés à l'artiste pisan. On peut se demander pourquoi le duc d'Athènes choisit Andrea pour son architecte, alors qu'il y avait à Florence un architecte aussi habile que Taddeo Gaddi. Ce fut probablement parce qu'Andrea n'était pas Florentin, mais originaire de Pise, et sans doute animé d'un autre esprit que les guelfes de Florence momentanément asservis par Gaultier de Brienne.

Taddeo Gaddi, élève et ami de Giotto, peintre et architecte, venait d'achever le campanile de Santa-Maria del Fiore, commencé par son maître. Autant le père de Taddeo, Gaddo Gaddi, avait été lié d'amitié intime avec Cimabuë, autant Taddeo Gaddi le fut avec Giotto. Ce grand maître avait été le parrain de son disciple. Il n'avait cessé de le protéger et de le recommander aux magistrats de Florence, et la sympathie de Giotto pour ce jeune peintre semble s'être communiquée, à deux siècles de distance, à son biographe. Vasari, en effet, a écrit la vie de Taddeo avec une sorte de complaisance. Il ne lui a pas épargné les éloges et il lui attribue quantité d'ouvrages que la critique moderne ne veut pas reconnaître comme étant de Taddeo.

D'après l'illustre biographe, Taddeo Gaddi fut celui qui termina le campanile de Giotto en suivant les dessins de son maître. Pour cela il n'était pas nécessaire, il faut l'avouer, d'avoir des connaissances profondes en architecture; mais une demi-science n'eût pas été suffisante dès qu'il s'agissait de l'édifice grandiose qui est devenu l'église d'Or-San-Michele, et du Ponte-Vecchio. Nous avons dit, en parlant d'Arnolfo, que ce grenier de la commune avait été incendié en 1304, lorsque le féroce Neri Degli Abati, prieur de San-Piero-Scheraggio, mit le feu à la ville pour assouvir une haine de parti. De la loge d'Or-San-Michele, qui portait sur des pilastres en brique et qui était couverte en charpente, il ne restait plus que ses supports enfumés, lorsqu'à deux reprises, en 1308 et en 1321, la République fit réparer les charpentes. Mais cette loge, basse, obscure, placée au centre de la cité, déparait un quartier déjà embelli par les monuments commencés dans le voisinage du Baptistère. Il fut donc résolu par un décret solennel de 1336 qu'on rebâtirait pour la conservation des grains un autre grenier public, et que ce grenier serait un palais.

Au dire de Vasari, Taddeo Gaddi fut l'architecte chargé par la Seigneurie de ce grand travail. Mais cette assertion a été vivement combattue par les commentateurs du biographe, et tout récemment encore par M. Milanesi, qui, pour contester le titre d'architecte à Taddeo, a donné de vives raisons, celle-ci entre autres que le nom de cet artiste ne se trouve mentionné, en ce qui touche l'architecture, dans aucun mémoire ou document contemporain, et que Ghiberti, le plus ancien des auteurs qui ont écrit sur l'art florentin, ne dit pas un mot des talents de Taddeo Gaddi comme architecte, bien qu'il ait longuement parlé de lui. C'était une des lois principales, *principalissima,* une loi sévèrement observée dans toutes les corporations de Florence, avec l'approbation de la République, que nul ne pouvait exercer un art quelconque sans être immatriculé dans les registres de cet art. La Seigneurie, dont les décrets étaient supérieurs aux règlements des corporations ou *arts,* pouvait seule déroger à ces règlements en faveur d'un citoyen illustre, comme elle le fit pour Giotto en lui donnant à élever le campanile de Santa-Maria del Fiore, et plus tard pour Filippo di Ser Brunelleschi, en le nommant architecte de cette cathédrale. Il se passa même un fait curieux : Brunelleschi fut arrêté et mis en prison parce qu'il exerçait l'architecture sans appartenir à la corporation de cet art; en sa qualité d'orfèvre, ce grand artiste n'était inscrit que dans l'art de la soie, auquel les orfèvres avaient été adjoints. — Ces raisonnements, sans doute, ne manquent pas de force. Toutefois, il n'est pas impossible que Taddeo ait reçu de la République la dispense qu'avait obtenue son maître et l'absence de documents ne fait que donner de l'invraisemblance aux assertions de Vasari, sans être, il nous semble, une preuve absolument décisive.

Tous ceux qui ont vu Florence connaissent les ponts de

cette ville; ils se sont promenés sur le Ponte-Vecchio; ils ont dû prendre plaisir à visiter les boutiques d'orfèvres qui sont rangées de chaque côté du pont, au nombre de quarante-quatre. L'histoire de ces boutiques serait un chapitre bien intéressant de la grande histoire, s'il était facile de la reconstituer. Malheureusement, il est dans la nature des choses que les ouvrages d'or et d'argent soient plus que d'autres sujets à périr. A la Renaissance, aussi bien qu'au moyen âge, les joyaux, les bijoux, les riches vaisselles étaient le luxe des princes en même temps que leur ressource dans les revers de fortune. A la suite d'une bataille perdue, d'un désastre inopiné, ou bien pour entreprendre une expédition lointaine et coûteuse, les rois, les nobles, les seigneurs, les chefs de telle ou telle république faisaient fondre les vases, les coupes, les candélabres, les statues d'argent ou d'or, et c'est ainsi qu'ont disparu tant de merveilles d'un art qui ne fut, dans aucun pays du monde, cultivé avec plus de délicatesse et de goût qu'à Florence. Là, les boutiques d'orfèvres étaient des pépinières d'artistes peintres, sculpteurs, ou même architectes. Là se formèrent bien des maîtres de la Renaissance italienne, de la première et de la seconde génération, les Ghiberti, les Verrocchio, les Brunelleschо, les Maso Finiguerra. Ce serait un honneur pour Taddeo Gaddi que d'avoir construit ce Ponte-Vecchio dont les arches sont si magnifiques, et dont les épaules, comme dit Vasari, furent assez robustes pour résister à la terrible crue de l'Arno, qui, au seizième siècle, renversa ou emporta tous les autres ponts de Florence. Il importe sans doute à la justice distributive de savoir si ce fut Taddeo Gaddi qui construisit la loggia d'Or-San-Michele et le Ponte-Vecchio, ou si ces monuments furent l'ouvrage de Neri di Fioravanti et de Benci di Cione, ou de Francesco Talenti ou de son fils Simone, mais pour l'historien qui doit voir ces

choses d'un peu haut, la gloire en appartient au génie florentin, et cela suffit.

En tant que peintre, Taddeo Gaddi fut un imitateur de son maître, mais un imitateur involontaire et capable de donner quelquefois à ses œuvres une empreinte personnelle. Ses meilleures fresques furent celles qui existent encore, quoique endommagées, dans la chapelle des Baroncelli, à Santa-Croce de Florence. Il y a représenté cette histoire de la Vierge, tirée en partie des evangiles apocryphes, que Giotto avait peinte avec tant de grâce et tant de nouveauté, dans la chapelle de l'Arena. Joachim chassé du temple, sa rencontre avec sainte Anne à la porte de Jérusalem, la naissance, les fiançailles et le mariage de la Vierge, l'annonciation, la salutation, l'apparition de l'ange aux bergers, les bergers à la crèche, le voyage des rois à Bethléem, l'adoration des rois : tels sont les sujets peints par Taddeo. Dans le premier, il éclate déjà une sensible différence entre Taddeo et son maître. Le Joachim de Giotto est éconduit avec douceur, comme un époux malheureux dont la couche est inféconde : le Joachim de Gaddi est gourmandé avec colère et rudement expulsé par les épaules, comme un homme dont la présence souillerait le temple. Largement drapé et noble dans son air, il se retire précipitamment à la grande surprise des Juifs qui, plus heureux que lui, sont admis à l'offrande. En dehors du temple, dans un paysage pastoral, une aimable figure vient consoler le patriarche.

La rencontre de Joachim avec sainte Anne, accompagnée de suivantes gracieuses, est un morceau digne de Giotto. Dans la fresque où la Vierge est représentée montant les degrés du temple, attendue par le grand prêtre et son cortège, on remarque sur le premier plan des femmes charmantes d'un élégant dessin, et derrière elles un homme à longue barbe qui regarde amoureusement la Vierge; celui-ci est le portrait de

Gaddo Gaddi, père de Taddeo, portrait que Vasari a fait graver pour sa *Vie des peintres.* Auprès de lui un autre portrait, celui d'Andrea Tafi, le mosaïste.

Les critiques rivés au mysticisme et uniquement épris de ce qu'ils appellent l'idéal ascétique ont quelque peu blâmé le *naturalisme* de Giotto, et cependant combien il est discret, ce naturalisme, quand on le compare à celui de ses disciples! Quand il regarde la nature, Taddeo n'est pas, à beaucoup près, aussi heureux que son maître dans les choix qu'il y fait, ni aussi fin dans les traits qu'il y observe. L'obésité du grand prêtre, par exemple, et l'embonpoint des matrones ne sont-ils pas une variété de tempérament mal venue, pour qui se souvient avec quel à-propos Giotto s'en servit une fois, par exception, pour caractériser le sommelier dans les *Noces de Cana?*

Une des infériorités de Taddeo Gaddi à l'égard de son maître, c'est le défaut d'ordre, la confusion dans l'arrangement des groupes, le manque de repos, et aussi l'affaiblissement visible du sentiment, qui est ici le sentiment religieux. La Vierge de son Annonciation reçoit la visite de l'Ange avec une placidité qui ressemble à de l'indifférence. Dans son Adoration des bergers, saint Joseph est assis, son genou dans ses mains, comme s'il était étranger à la scène dont il est témoin. La marche des rois mages n'est pas éclairée par une étoile : ils sont guidés par l'enfant Jésus dont la figure apparaît dans le ciel. Un des rois la regarde en mettant la main sur les yeux comme s'il était ébloui par cette apparition. Il a le nez long, le menton pendant et un front qui n'annonce pas l'intelligence, enfin un air de tête qui revient souvent dans les œuvres de Taddeo.

Il s'en faut bien aussi que Gaddi soit doué comme son maître de cette vivacité de mouvement et de geste qui saisit, quoique parfaitement naturelle; il s'en faut qu'il possède

cette faculté, propre à Giotto, de renouveler par l'invention les motifs les plus connus, d'imaginer des pensées, je veux dire de leur donner un corps. Pour en citer un exemple, déjà cité par M. Cavalcaselle à l'appui d'une observation pleine de justesse, Taddeo ayant à représenter, dans sa fresque de la chapelle Baroncelli, la Tempérance, une des vertus que Giotto avait peintes à l'Arena, l'a figurée par une femme qui tient une faucille, tandis qu'elle était exprimée en clair-obscur par Giotto, sous les traits d'une belle matrone ayant un mors dans la bouche et tenant une épée difficile à dégainer, car la garde en est attachée au fourreau.

Il faut bien dire, au surplus, que, sous la discipline affectueuse de Giotto, ceux qui furent ses élèves directs acquirent une facilité de main dont ils ne surent pas se défendre assez, et qui est particulière aux collaborateurs d'un grand maître. Dispensés par lui d'inventer les motifs, de choisir les formes et d'avoir des sentiments, ils excellent infailliblement dans l'exécution, parce qu'ils y concentrent tous leurs efforts. Il en résulte que la main entraîne la pensée au lieu de lui obéir, quand l'élève est abandonné à lui-même. Lorsqu'on peint facilement et rapidement, on ne se donne plus la peine de regarder la nature d'assez près ; il en résulte qu'on se met dans l'esprit des formes de convention qui se substituent peu à peu aux formes vraies. Il advient aux peintres, en ce cas, ce qui arrive à un voyageur qui, sachant à peine quelques mots d'une langue étrangère, se hâte de la parler avant de l'entendre, et s'habitue ainsi à sa propre prononciation qui est vicieuse et qu'il prend pour la bonne.

Indépendamment de ses travaux comme architecte, auxquels il est encore permis de croire, Taddeo Gaddi eut bien des fresques à faire, non seulement dans le réfectoire des Dominicains de Santa-Croce, pour lesquels il peignit la Cène,

mais à Florence dans la loge du Bigallo, à Arezzo, à Pistoie, à Poggibonzi, où il a signé un tableau *Taddeus Gaddi de Florentia me pinxit* MCCCLV, à Pise où il a travaillé, sinon dans le Campo-Santo, du moins dans le chœur de l'église San-Francesco, dont la décoration lui fut commandée et payée par la puissante famille des Gambacorti. Quant aux peintures célèbres qu'on lui attribuait dans la chapelle des Espagnols, à Santa-Maria-Novella de Florence, il paraît prouvé aujourd'hui par les dates et les documents que ces fresques dont il aurait fraternellement partagé l'exécution, les émoluments et l'honneur avec son ami Simone di Martino, ne sont ni de Simone ni de lui.

On peut dire que Taddeo Gaddi fut à Giotto ce que devait être plus tard Francesco Penni à Raphaël, un brillant second. Et de même qu'il excellait dans le métier de peintre, à ce point qu'il améliora le coloris de son maître en lui donnant plus de fraîcheur, plus de souplesse, et cette pastosité que les Italiens appellent *morbidezza,* de même il entendit à merveille la conduite de ses affaires privées. Il assura par ses richesses laborieusement acquises et par son mérite la grandeur de sa famille, dans laquelle ses descendants comptèrent des évêques, des cardinaux, des dignitaires ecclésiastiques ou civils, des chevaliers.

Mais, pour en revenir au Ponte-Vecchio et à ses boutiques d'orfèvres, s'il n'est pas certain que Taddeo en fut l'architecte, toujours est-il que parmi les grands artistes qui sortirent au quatorzième siècle des boutiques d'orfèvres dont j'ai parlé plus haut, il faut compter en première ligne Andrea di Cione Arcagnuolo, dont le surnom successivement raccourci, par une de ces contractions familières à la langue toscane, a été successivement changé en Arcagnio, Orcagnio, Orcagna. Il était le fils de l'orfèvre qui a ciselé le précieux retable du

Baptistère de Florence. Il est très probable que le père d'Andrea lui enseigna son art, pratiqué à cette époque de père en fils; mais ce qui est certain, c'est que l'Orcagna fut élève de son frère Nardo pour la peinture, et d'Andrea Pisano pour la sculpture. Les commentateurs qui recherchent une exactitude minutieuse, même dans les infiniment petits, *minuta esatezza nelle cose minutissime,* comme dit le judicieux Lanzi, nous apprennent que le frère aîné d'Orcagna s'appelait non pas Bernardo, mais Nardo qui est un abrégé de Leonardo et non pas de Bernardo.

Un de ses premiers ouvrages comme peintre fut sa collaboration aux fresques commandées à son frère dans la chapelle des Strozzi, à Santa-Maria-Novella; on monte à cette chapelle par un escalier de pierre. Le spectateur a devant lui l'autel, et derrière l'autel une peinture du Jugement dernier; sur une des faces latérales est représenté le Paradis, sur l'autre, l'Enfer, deux grandes scènes à plusieurs étages, pour lesquelles les deux frères se sont inspirés des poétiques descriptions du Dante. Nous reparlerons de ces peintures à propos des mêmes sujets traités par Andrea et Nardo, sur les murailles du Campo-Santo de Pise.

Aussi bien, avant de travailler à Santa-Maria-Novella, Andrea di Cione avait été choisi, à la suite d'un concours, maître chef de l'oratoire d'Or-San-Michele, en 1355, à l'âge d'environ quarante-sept ans, car on place approximativement la date de sa naissance en 1308. La loge d'Or-San-Michele avait été bâtie sur un jardin, *orto,* qui attirait depuis longtemps la vénération et les offrandes des pèlerins et des fidèles aux pieds d'une madone peinte à fresque, couverte d'un rideau de soie qu'on tirait seulement devant les étrangers. A la suite de la peste de 1348 — celle dont mourut la Laure de Pétrarque — qui en trois mois enleva dans la seule ville de Florence cent

mille personnes, à Pise les trois cinquièmes de la population à Sienne quatre-vingt mille habitants, la confrérie d'Or-San-Michele avait acquis de grandes richesses. Les pestiférés avaient donné ou légué au sanctuaire 35,000 florins d'or. Beaucoup de citoyens, retenus dans leurs dépenses par les lois somptuaires, consacraient à la dévotion l'argent qu'ils ne pouvaient employer au luxe, et la Seigneurie, pour s'associer à ce mouvement religieux, avait décidé qu'on attribuerait à la confrérie les biens confisqués sur ceux qui avaient assassiné un parent ou un ami pour hériter de sa fortune. La confrérie devint d'autant plus riche qu'elle n'avait plus de charités à faire; il n'y avait plus en effet de pauvres à Florence, tous les survivants ayant été enrichis par la mort, au point que les serviteurs exigeaient un salaire trois fois plus élevé et que les valets d'écurie demandaient jusqu'à la somme énorme de 24 florins pour leurs gages.

La loge du rez-de-chaussée, destinée à la vente des grains, comprenait deux arcades en largeur et trois en profondeur, formant six voûtes d'arête. Les piliers qui les portent sont d'une belle proportion, et leurs angles à pans coupés, leurs chapiteaux ornés de caulicoles et de denticules leur donnent une rare élégance. Orcagna, chargé de conduire les travaux, pensa d'abord à enchâsser l'image de la madone miraculeuse dans un magnifique tabernacle. Considéré sous le double rapport de la conception architectonique et de la sculpture, le tabernacle d'Orcagna est un chef-d'œuvre sans prix : l'arc qui encadre la fresque et ceux des trois autres faces sont en plein cintre, mais tout le reste, les colonnettes, les niches, les pinacles, les gables, les crosses, sont empruntés du style ogival florentin, tel qu'Arnolfo l'avait mis en œuvre; le caractère de ce petit monument est grave et la grâce en est sévère. La coupole octogone qui en couronne les trois étages, le peu

de saillie des moulures, l'absence des larmiers disent assez que le tabernacle ne devait pas être exposé à l'injure du temps. Il est exécuté en marbre blanc, incrusté de mosaïques en marbres de couleur et de verres à plusieurs teintes. Le plein cintre des arcs a sa retombée sur des colonnes torses, mirlitonées de galons épais, dont chacune soutient un petit entablement finement ouvré et une statue symbolique. Des bas-reliefs admirables, des ornements sans nombre, des roses, des trèfles, des rangs de perles, des crochets refouillés, des losanges ou des octogones lobés renfermant des demi-figures et formant métopes, des frises enrubanées, des émaux, des verres dorés, des pierres dures décorent à merveille ce monument qui, en dépit d'un tel luxe, n'en conserve pas moins un aspect solide, imposant et digne. Andrea se réserva les figures et les bas-reliefs; le reste des sculptures ou plutôt des ciselures — car on dirait d'un grand ouvrage d'orfévrerie — fut confié à des artistes de divers pays. Pour joindre ses morceaux, Andrea ne fit usage ni de ciment ni de mortier. Il les souda si étroitement par des crampons de bronze, invisibles à l'œil, que le monument tout entier semble tiré d'un seul bloc.

Il n'est pas possible de décrire complètement tant de belles choses. Les seuls bas-reliefs d'Orcagna, sans parler de ses statues, constituent un trésor d'art. Ceux de la principale face représentent l'Annonciation et le Mariage de la Vierge, séparés par une figure de l'Espérance. Sur les autres faces, on voit la Naissance et la Présentation de la Vierge, la Nativité et l'Adoration des mages, l'ange annonçant à Marie sa mort prochaine, et enfin la Mort de la Vierge, enlevée au ciel par des anges. Orcagna, dans ces sculptures, l'emporte sur tous ceux qui auraient pu lui disputer la prééminence, aussi bien qu'il éclipse ses contemporains par ses fresques étonnantes. Le bas-relief du Mariage de la Vierge est d'une beauté rare, la

simplicité des lignes, le ménagement des clairs et des ombres en font, même à distance, un morceau plein de style et de grandeur sur lequel la lumière forme de larges plans; mais on ne peut en approcher sans être touché du caractère de douceur et de noblesse empreint dans le marbre. C'est ici que triomphe le génie de la Renaissance. En traversant le moyen âge, en ressuscitant après quatorze siècles, l'art antique reparaît sous un jour nouveau. Sans perdre la beauté qui est son apanage, le marbre semble avoir renoncé à sa sérénité fière, à sa dureté. Il se laisse pénétrer par le sentiment; il se laisse attendrir. Il était divinement beau : il devient humainement expressif.

CHAPITRE III.

Les œuvres d'Andrea et de Nardo Orcagna au Campo-Santo et à Santa-Maria-Novella. — Restitution de la fresque du Triomphe de la Mort à Pietro et Ambrogio Lorenzetti. — Orcagna poète et architecte. — Le dôme d'Orvieto.

L'aimable conteur florentin Sacchetti, dans la cent trente-sixième de ses *Novelle,* raconte l'anecdote suivante :

« Dans la cité de Florence, qui toujours a été riche d'hommes nouveaux, certains peintres et maîtres d'autres arts se trouvèrent un jour réunis à San-Miniato-*in-Monte* pour quelques travaux à faire dans l'église de ce nom. Dînant avec l'abbé, quand ils eurent bien mangé et bien bu, la conversation tomba sur la question de savoir quel avait été le meilleur peintre après Giotto. Celui qui avait posé cette question s'appelait Orcagna. Il était architecte en chef du noble oratoire d'Or-San-Michele et le plus grand peintre qui ait existé depuis Giotto. Les uns répondirent Cimabuë, les autres Stefano, celui-ci Bernardo (Orcagna), celui-là Buffalmacco. Là-dessus, Taddeo, qui était du dîner, dit : « Il y a eu certainement de vail-« lants peintres et qui ont peint aussi bien qu'il est permis à « la nature humaine de le faire, mais cet art tombe tous les « jours en défaillance : *Ma questa arte è venuta et viene man-« cando tutto di.* »

Si Taddeo Gaddi eût été mieux avisé, il aurait pu dire : « Nous avons ici, à cette table, un peintre qui ouvrira de nouveaux horizons à la peinture, en élargira les cadres, saura y

exprimer des sentiments d'une beauté farouche et ce genre de poésie fantastique et terrible que Dante est venu apporter dans le monde. » Non, il n'était pas permis d'affirmer, en présence d'Orcagna, que les Florentins avaient laissé tomber en décadence l'art que Giotto avait eu la gloire de régénérer. Le propos de Taddeo Gaddi n'était vrai qu'à l'égard des élèves de Giotto, évidemment inférieurs à leur maître, et qui n'étaient tous, à commencer par Gaddi lui-même, que des reflets de son génie.

Jusqu'à Michel-Ange, dans la représentation du Jugement dernier, les peintres italiens ont figuré le Christ non comme un Sauveur miséricordieux, mais comme le Dieu de la colère et de la vengeance et il semble que l'Orcagna, dans les fresques du Campo-Santo de Pise, fut lui aussi, après Cimabuë, un précurseur du Buonarroti de la chapelle Sixtine. Le *Triomphe de la mort* et le *Jugement dernier* ont été souvent décrits; mais je trouve que Vasari, sans chercher l'éloquence, l'a rencontrée dans la seule simplicité de sa prose élégamment naïve, lorsqu'il décrit la première de ces fresques, le *Triomphe de la mort :*

« On y voit, dit-il, des seigneurs livrés aux plaisirs profanes, assis à l'ombre d'un bosquet d'orangers chargés de fruits. Les branches de ces arbres produisent aussi des amours qui volent au-dessus d'un groupe de nobles et jolies femmes, toutes peintes d'après nature, sans qu'on puisse les reconnaître après un aussi long temps, et qui semblent visées au cœur par les flèches que leur lancent ces amours, tandis que de jeunes gentilshommes se tiennent auprès d'elles, prêtant l'oreille à des musiciens, à des chanteurs, et regardant des couples amoureux de danseurs qui jouissent du bonheur de s'aimer. Parmi ces cavaliers, on remarque un jeune homme de bonne mine, c'est Castruccio, seigneur de Lucques, dont l'Orcagna fit le portrait avec un

capuchon d'azur et un épervier sur le poing. En somme, toute cette partie de la peinture est un gracieux tableau des plaisirs du monde.

« Du côté opposé, dans la même fresque, s'élève une montagne sur laquelle se sont retirés de pieux ermites pour servir le Seigneur. Les uns sont en prière, les autres en contemplation. Il en est qui travaillent pour gagner leur vie, et l'un d'eux est occupé à traire une chèvre. Sur le premier plan passent trois rois à cheval, qui vont à la chasse, accompagnés de leurs dames et de leurs courtisans. Saint Macaire les arrête dans leur marche pour leur montrer, comme une image de la misère humaine, trois autres rois couchés dans leurs sépulcres, et les trois cavaliers sont saisis, à cette vue, d'une surprise et d'une terreur qu'ils expriment diversement par leurs belles attitudes. Chacun d'eux semble faire un retour sur lui-même et songer à sa prochaine destinée : l'un des rois vivants est le portrait du seigneur arétin Andrea Uguccione della Faggiuola; il se bouche le nez pour ne pas sentir la puanteur des cadavres. Au milieu de cette grande scène, se dresse la mort tenant sa faulx levée, comme pour ajouter de nouvelles victimes à celles, de tout âge et de toute condition, qui déjà sont abattues à ses pieds : pauvres ou riches, sains et malades, jeunes et vieux, hommes et femmes.

« Autour de ces trépassés volent des diables et des anges, les uns arrachant l'âme de la bouche aux réprouvés pour la porter au sommet d'une montagne de feu, les autres recevant les âmes des élus, pour les diriger vers le paradis. »

Telle est la scène qui, depuis plus de cinq cents ans, saisit les visiteurs d'admiration et d'effroi. Comment n'être pas ému, en effet, de cette légende des *trois vifs* et des *trois morts,* dont s'était nourrie la sombre imagination des peuples chrétiens, durant le moyen âge, quand on la voit se traduire en figures

tour à tour si effroyables et si élégantes, dans un tableau où tout parle, même la mort, car toute la fresque est sillonnée d'inscriptions sinistres, qui semblent avoir été conçues, prononcées, écrites dans l'autre monde! Comment demeurer insensible à un spectacle composé de plaisirs et d'horreurs! Comment n'être pas touché du contraste que forment avec l'affreux butin de la mort, ces charmantes femmes, ces beaux amoureux qui dansent ou qui soupirent sur un pré fleuri, au son de la viole et du luth!

Vasari n'a dit que peu de mots du *Jugement dernier* d'Andrea Orcagna. Il s'y trouve pourtant une ordonnance imposante et solennelle, des figures grandioses, d'autres qui ont une tournure auguste; l'artiste y a exprimé, avec une énergie jusqu'alors sans exemple, le sentiment de l'épouvante que doivent inspirer aux spectateurs de la terre les tragédies du ciel. Au milieu de la partie supérieure apparaît dans une gloire un Jésus-Christ mitré, comme le serait le souverain pontife du paradis, et qui, de sa main droite levée, menace le genre humain, tandis que, de sa main gauche, il montre la blessure que lui a faite au côté le coup de lance. A sa droite, la Vierge, consternée, jette un regard de compassion sur la foule des maudits. Des deux côtés du Christ et de sa mère sont rangés les apôtres, et au-dessus d'eux volent des anges qui portent les instruments de la Passion. Immédiatement au-dessous du souverain juge sont groupés quatre messagers célestes; le premier, tenant des deux mains des inscriptions qui s'adressent aux élus et aux réprouvés, se dresse, rigide et majestueux, comme les archanges des vieilles mosaïques, ayant à ses côtés deux anges qui soufflent dans des trompettes d'airain. Un autre ange est assis à ses pieds, sur les nuages, fermé dans une large draperie et la main sur sa bouche, comme s'il voulait réprimer un cri d'horreur. Cette figure, terrifiée et terrible

dans son immobile recueillement, appartient à l'ordre des choses sublimes.

Entre la foule des bienheureux et la multitude confuse des condamnés, se passent des scènes dont les traits se gravent à jamais dans la mémoire de ceux qui une fois les ont vues. Un ange montre l'éternel abîme à un ressuscité qu'il arrache du tombeau. Un archange qu'on reconnaît pour saint Michel conduit au Paradis un jeune homme dont la beauté candide rayonne de joie, mais qui s'avance d'un pas timide encore et paraît tout tremblant de son bonheur inespéré.

Tel est le *Jugement dernier* qui a toujours passé pour l'œuvre d'Andrea Orcagna. L'*Enfer* qui, selon Vasari, a été peint tout à côté par Nardo ou Bernardo, frère d'Andrea, présente des inégalités d'exécution qui ne doivent pas nous surprendre puisque nous savons, par des documents précis, qu'uncertain Cecco di Pietro, artiste pisan, fut employé en 1379 à restaurer cette peinture qui avait été endommagée par les apprentis, *guaste per li garzoni*, et qu'au seizième siècle un peintre nommé Solazzino, contemporain de Vasari, retoucha une grande partie de la fresque, changea les dispositions des figures et rendit l'ouvrage inférieur à celui qui était primitivement peint sur la muraille, et qui lui-même était inférieur au *Jugement dernier,* comme on peut s'en assurer par une estampe de l'*Enfer,* gravée au quinzième siècle dans le livre de Morrona, *Pisa illustrata.*

Dans ces derniers temps, l'attribution du *Jugement dernier* à Orcagna, que tout le monde avait admise depuis Vasari, a été contestée par les deux auteurs de la *New history of painting in Italy,* et il importe d'examiner les raisons apportées par ces judicieux écrivains à l'appui de leur dire. Tout d'abord, il faut convenir, en ce qui touche le *Triomphe de la mort,* que si l'on regarde seulement au style de cette fresque,

il est difficile de n'y pas sentir un autre esprit que celui d'Orcagna, de n'y pas voir une autre main que la sienne, et déjà nous sommes tenté de nous ranger à leur opinion, qu'il faut ici résumer.

Rien de florentin, disent-ils, ne se révèle dans le *Triomphe de la mort,* ni le type des figures, ni les formes, ni les airs de tête, ni l'expression. Au lieu de ce visage d'un ovale symétrique et gracieux qu'affectionnait Orcagna, les femmes ont ici une tête large au front, des joues bouffies, et un petit menton sur un col fort. Les pieds, les mains, les articulations ne ressemblent pas aux extrémités du célèbre sculpteur; les costumes ne sont pas ceux dont il habille ses personnages, on en peut dire autant des coiffures et des parures. Le dessin, qui est élégant dans les figures de la chapelle Strozzi, à Santa-Maria-Novella, est lourd et parfois vulgaire dans la fresque du Campo-Santo. Même observation sur les mouvements, les attitudes, les draperies. Le Christ et les apôtres du Campo-Santo, si on les compare aux mêmes figures dans la fresque de Santa-Maria-Novella, ont moins de dignité, moins de décorum et manifestent dans leurs gestes une résolution, une force, qui ne sont pas exempts de trivialité. Le spectateur, du reste, n'a pas besoin d'aller bien loin pour découvrir, dans le Campo-Santo même, des ouvrages d'un caractère tout à fait semblable. Il n'a qu'à regarder les fresques voisines de celles dont il est question, qui représentent aussi la vie des anachorètes, et dont les auteurs sont les frères Lorenzetti (Pietro et Ambrogio) de Sienne. Il ne trouvera pas la moindre différence entre ces ouvrages et les peintures attribuées à Orcagna. Comment Vasari a-t-il pu croire que deux maîtres, chefs de deux écoles illustres, mais tout à fait diverses, avaient travaillé en cet endroit? Les ermites de Lorenzetti sont caractérisés par une mine austère, par une force sauvage, par l'excessive énergie

de leur pantomime. Or, les mêmes traits, le même style de draperies, la même exécution technique, le même sentiment se retrouvent dans le saint Macaire et les ermites qu'on regarde comme ayant été peints par Orcagna. En prenant pour exemple la figure d'un anachorète qui est à l'extrême droite dans la fresque des Lorenzetti, et qui, penché sur le cadavre d'un solitaire, le couvre d'un linceul, si on compare cette figure au saint Macaire du prétendu Orcagna, on trouve les mêmes particularités dans l'un et dans l'autre. On sera frappé des mêmes similitudes, si l'on examine les profils des « bienheureux » dans la fresque qu'on dit être d'Orcagna et que l'on compare ces figures à celles de Lorenzetti, notamment à la femme qui cherche à induire un moine en tentation.

On pourra se demander — ajoutent les écrivains dont j'expose les motifs — si, ces ouvrages ayant été grandement restaurés, il ne serait pas possible qu'un Cecco di Pietro, par exemple « eût mis dans les trois fresques d'Orcagna et de Lorenzetti son propre style à la place du leur; mais nous répondons à cette objection que les peintures de Lorenzetti n'ont pas été partout retouchées et altérées par les restaurateurs, et les parties intactes sont justement celles qui ressemblent le plus aux parties conservées des peintures qu'on suppose d'Orcagna. Enfin il n'est pas jusqu'aux encadrements de ces trois fresques qui ne soient exécutés par le même artiste, alors qu'on attribue les sujets encadrés à des auteurs différents. »

Tels sont, en résumé, les arguments par lesquels MM. Crowe et Cavalcaselle entendent prouver que le *Triomphe de la mort* et le *Jugement dernier,* qu'on avait admirés jusqu'à présent comme des œuvres d'Orcagna, doivent être restitués aux frères Pietro et Ambrogio Lorenzetti.

En ce qui concerne le *Triomphe de la mort*, les nouveaux auteurs de l'Histoire de la peinture en Italie nous semblent avoir raison, et ce qui est, à nos yeux, le plus décisif dans leurs affirmations, c'est que le groupe des amoureux, des musiciens et des danseurs placé sous le bosquet d'orangers, à la droite de cette grande fresque, se compose de figures dont le type court et large diffère complètement des modèles florentins et porte le caractère de la race siennoise. Déjà nous avions été nous-même frappé de cette ressemblance, sans aller cependant jusqu'à soupçonner que Vasari eût encore sur ce point commis une erreur. Mais, à l'égard du *Jugement dernier*, nous aurions bien des réserves à faire. Et d'abord, le style de cette fresque n'est pas absolument le même que celui du *Triomphe de la mort*. Les figures de femmes y ont de la sveltesse, de l'élégance, un cou mince, une tête légère, et leur coiffure est différente. Les anges qui volent au-dessus des apôtres n'ont point l'air de chauves-souris. Ils sont moins bizarres, mieux proportionnés, plus humainement célestes. Il y a, dans le jet de leurs draperies et dans leur vol, plus d'ampleur, plus de calme, plus de majesté. Ils planent plutôt qu'ils ne fendent l'air. Le jeune homme qu'on remarque sur le premier plan, cet adolescent gracieux, à la robe longue, à la taille élancée, qu'un archange conduit par la main vers le groupe des élus, appartient évidemment à la race florentine. Enfin l'ange qui est assis sur les nuages, l'œil fixe, la main sur la bouche et comme fermé dans ses pensées profondes, cet ange est un morceau trouvé de génie, et, pour en dire l'auteur, on ne saurait invoquer un trop grand nom. Je persisterai donc, pour mon compte, à croire jusqu'à preuve absolue du contraire que Vasari ne s'est pas entièrement trompé, et que de toute façon, si les frères Lorenzetti sont les auteurs de ce *Jugement dernier* dont s'est inspiré Michel-Ange, il faut désormais assigner aux deux maîtres

siennois une place que les historiens de l'art ne leur ont point donnée. Pour cette fois, la gloire aurait eu tort.

Quant à la fresque de l'*Enfer,* contiguë au Jugement dernier sur la muraille du Campo-Santo, qu'elle soit d'Andrea ou de Bernardo, ou des deux ensemble, nous devons reconnaître qu'elle ne ressemble guère à l'Enfer de la chapelle Strozzi, à Santa-Maria-Novella, et qu'il est impossible d'attribuer les deux peintures au même auteur. Autant la première est serrée, tumultueuse et confuse, autant la seconde est claire, détendue et facilement débrouillée. Les figures, si nombreuses dans l'une, sont clairsemées dans l'autre. Conforme aux fantastiques descriptions de Dante, la fresque de la chapelle Strozzi se divise en cercles concentriques, rendus irréguliers par les cahots de l'affreuse région où sont descendus les deux grands poètes. Le plus rapproché de ces cercles est habité par un Lucifer colossal qui mâche entre ses dents un pécheur, Judas Iscariote :

Da ogni bocca dirompea co' denti,
Un peccatore a guisa di maciullo;

tandis que ses deux oreilles changées en gueules de bêtes dévorantes avalent deux autres coupables, — ce sont encore des traîtres. En remontant de cercle en cercle, l'œil voit s'étager tous les genres de supplices, et s'agiter tous les genres de monstres, des hommes à tête d'âne, des sphinx ailés, des loups humains, le minotaure. Les hérétiques sont plongés dans un fleuve de feu, toujours surnageants, jamais engloutis, ne pouvant ni vivre ni mourir ; les violents se débattent dans une rivière de sang où des centaures les percent de flèches ; les gourmands sont mangés, les proxénètes sont fouettés de verges ; les flatteurs et les enjoleuses pataugent dans une mare

de boue. Il est des pécheurs dont la tête s'est retournée sur leur échine. A l'exemple du poète de la *Divine Comédie*, le peintre de l'Enfer met ensemble des coupables du même vice et il les sépare des autres damnés, comme pour aggraver leur punition en leur donnant en spectacle des châtiments qui ne sont que la répétition de ceux qu'ils endurent eux-mêmes.

Si l'on a pu contester l'attribution aux frères Orcagna des fresques du Campo-Santo, le Triomphe de la mort, le Jugement dernier et l'Enfer, on ne saurait du moins élever des doutes sur les peintures de la chapelle Strozzi, puisque le tableau d'autel, commandé, selon toute apparence, après les peintures murales, porte l'inscription : ANō DNī MCCCLVII, ANDREAS CIONIS DE FLORENTIA ME PINXIT. Cette peinture sur panneau est le chef-d'œuvre d'Orcagna en ce genre, et un des chefs-d'œuvre de la peinture au quatorzième siècle. Jésus y est représenté sur un trône, remettant de la main droite l'évangile à saint Thomas d'Aquin, de la gauche les clefs à saint Pierre. Le premier, à genoux, est présenté par la Vierge, assistée de sainte Catherine et de saint Michel ; le second, agenouillé aussi, est présenté par saint Jean-Baptiste, assisté de saint Laurent et de saint Paul. A voir ces belles figures, ce jeune Dieu, aussi majestueux malgré sa jeunesse que ses disciples ou ses apôtres plus âgés que lui, à voir la noble tête de saint Thomas d'Aquin, la physionomie de saint Pierre qui témoigne de son ardeur à prendre les clefs, et les deux anges qui font de la musique, à voir tant d'habileté de main et une si puissante couleur, on a de la peine à croire que l'art fût arrivé déjà, en 1357, à ce degré de savoir, d'expression, d'avancement. Giotto revit ici dans Orcagna, mais avec plus de force, et, sinon avec plus de qualités natives, du moins avec plus de qualités acquises. On peut dire que la peinture est parvenue, dans ce morceau, à l'âge de son adolescence

et qu'elle est dans sa fleur, comme l'a remarqué Rio. André Orcagna est un précurseur de Fra Angelico, qui semble s'être inspiré des célestes musiciens jouant de leurs instruments à côté des deux saints à genoux. Quant aux petits sujets du gradin (*predella*), c'est-à-dire de la frise inférieure du panneau, ce sont de ravissantes miniatures, en trois compartiments. Celui qui m'est le plus resté dans la mémoire représente la mort d'un roi entouré de personnages en pleurs, son âme est pesée par un ange dans une balance dont deux démons s'efforcent en vain de fausser le poids.

Qui aurait cru qu'un artiste aussi délicat pût s'élever à des conceptions aussi terribles? que la même main fût habile à peindre des figures angéliques et d'horribles monstres, que le même esprit fût assez grand, assez divers, assez souple pour monter avec Dante au paradis et descendre avec lui en enfer? Comment tant de vigueur s'est-elle associée à tant de grâce? Pour n'en être pas surpris, il faut savoir qu'Andrea Orcagna ne fut pas seulement un sculpteur, un peintre, un architecte, qu'il fut aussi un poète. On conserve de lui à la Magliabecchiana, une des bibliothèques de Florence, les manuscrits de quelques-uns de ses sonnets, dont l'un a été imprimé par M. Charles Perkins dans son livre des *Sculpteurs toscans* (1).

Molti poeti han gia descritto l'amore,
Fanciul nudo coll' arco faretrato,
Con una pezza bianca di bucato
Avvolta a gli occhi, e li ali.

Cosi Omero e cosi Naso Maggiore,
E Virgilio, e li altri han cio mostrato,
Ma come tutti quanti abbino errato,
Mostrarlo intende l'Orcagna pittore.

(1) Traduit de l'anglais par M. Haussoullier, et publié chez Renouard en 1869.

Sed egli è cieco, come fa gli inganni?
Sed egli nudo, chi lo manda a spasso?
Se porta l'arco, tirarlo un fanciullo?

S'egli è si tener, dove son tanti anni?
S'egli è tale, come va si basso?
Cosi le lor ragioni tutte annullo.

L'amor è un trastullo,
Non è composto di legno nè d'osso,
E à molto gente fa rompere il dosso.

« Beaucoup de poètes ont représenté l'Amour comme un enfant nud, portant un arc et un carquois avec un bandeau blanc sur les yeux, et des ailes. Ainsi nous le peignent Homère, Ovide, Virgile et les autres. Mais combien ils se sont trompés ! Orcagna le peintre va le faire voir.

« Si l'amour est aveugle, comment peut-il nous tromper? S'il est nud, qui l'envoie se promener? S'il porte un arc, comment peut-il en tirer, ce petit enfant? S'il est si tendre, que sont devenues tant d'années? S'il a des ailes, comment descend-il si bas? Ainsi je réduis à néant toutes leurs inventions. L'amour est un badinage. Il n'est composé ni de bois ni d'os, et il fait rompre les reins à bien des gens. »

Tel est le sonnet d'Orcagna. Mais ce poète était le sculpteur du tabernacle ; ce sculpteur était le peintre de Santa-Maria-Novella et du Campo-Santo ; ce peintre était l'architecte d'Or-San-Michele et le maître-chef de la cathédrale d'Orvieto. Orcagna eut, en effet, assez de réputation comme architecte pour qu'on l'invitât à venir surveiller l'achèvement de cette cathédrale, aussi célèbre, mais moins belle, à notre sens, que le dôme de Sienne. L'architecte siennois Lorenzo Maïtani en avait commencé la construction, et il en faut dire ici quelque chose puisque les styles grec et romain s'y mêlent au gothique, à ce style qui ne fut pour les Italiens qu'une transition. La façade

en est conçue comme celle de Sienne, je veux dire que c'est un frontispice d'apparat, sans rapport avec l'élévation intérieure. Les lignes ascensionnelles, malencontreusement coupées par des horizontales saillantes, forment trois pignons aigus d'inégale hauteur et trois gables au-dessus des portes. Ces pignons sont séparés par des pilastres terminés en pinacles minces et très élancés. La porte du milieu est à plein cintre, et les deux portes latérales plus étroites sont à ogive. L'intérieur est divisé en trois nefs par deux rangs de colonnes portant des arcs plein cintre, surmontés d'une large frise au-dessus de laquelle sont percées des fenêtres en tiers point, ornées de verrières; le comble est en charpente apparente.

Mais si cette façade d'applique manque du caractère de sincérité qui n'est nulle part plus désirable que dans l'architecture, en revanche les ornements en sont riches jusqu'à la profusion et précieux par le travail. La sculpture, la mosaïque, la marqueterie, les fonds d'or y sont prodigués. Les bases des quatre pilastres, égaux deux à deux, ont été décorées de bas-reliefs fort remarquables, — le Jugement dernier, l'Enfer, le Paradis —, par Jean de Pise, fra Guglielmo, Goro et Gino, Agnolo et Agostino, tous élèves de l'école pisane ou de l'école siennoise, et par ce Ramo di Paganello qui avait été banni de Sienne pour avoir maltraité sa femme, à laquelle, plus tard, il donna la mort.

Le père Della Valle, qui a écrit sur pièces l'histoire de la cathédrale d'Orvieto, ne compte pas moins de trente-trois architectes, cent cinquante-deux sculpteurs et peintres, quatre-vingt-dix mosaïstes, dix-huit ouvriers en marqueterie (*tarsia*), quinze maîtres chefs employés dans ce vaste monument. Parmi ces *capi-maestri* se trouve notre Andrea Orcagna. Pendant qu'il travaillait au tabernacle d'Or-San-Michele, il fut sollicité de se rendre à Orvieto où on lui conféra

le titre de *capo-maestro* pour un an, avec un émolument annuel de vingt-cinq florins d'or, les fabriciens du dôme se réservant de lui renouveler son office pour cinq ans, s'ils étaient contents de ses services, à la charge par eux de le prévenir quatre mois d'avance, s'il ne leur convenait point de proroger les conventions. Après avoir signé ce contrat, le 14 juin 1358, l'Orcagna s'en retourna à Florence où il reprit la direction des ouvrages du tabernacle jusqu'au mois de février 1359. Il se remit alors en route pour Orvieto, emmenant avec lui un de ses frères, Matteo di Cione, sculpteur. Il inspecta les travaux, donna ses ordres, et, après avoir reçu les honneurs d'un banquet que lui offrirent les artistes du dôme, il repartit pour Florence, mais il n'y resta que jusqu'au mois d'octobre 1360, ayant à passer encore quatre ou cinq mois à Orvieto. Cependant la seigneurie de Florence, après lui avoir donné la permission de donner ses soins à la cathédrale d'Orvieto, finit par s'impatienter des absences que nécessitait la double fonction acceptée par Orcagna; elle le retint jusqu'au mois d'août 1361. A leur tour, les Orviétains, mécontents de partager avec les Florentins les faveurs du grand artiste, lui signifièrent son congé et le contrat fut résilié d'un commun accord.

CHAPITRE IV.

Boccace. — Buonamico Buffalmacco. Ses peintures au Campo-Santo. — Puccio Capanna. — Stefano Fiorentino et Francesco da Volterra. — Pietro Lorenzetti, auteur des Anachorètes de la Thébaïde au Campo-Santo.

Pendant que la peste de 1348 faisait périr par centaines de mille les habitants de Florence et de la Toscane, quelques jeunes dames florentines, vêtues de noir, s'étaient réfugiées dans l'église Santa-Maria-Novella pour y entendre l'office et aussi pour échapper à l'horrible spectacle des tombereaux de cadavres dont les rues étaient encombrées. L'office terminé, elles se réunirent pour raisonner sur ce qu'il y avait à faire dans cette effroyable calamité. « Que faisons-nous ici, disaient-elles? Qu'attendons-nous? Pourquoi serions-nous plus paresseuses à nous sauver que tant d'autres habitants de notre cité? Est-ce que nos personnes ne sont pas aussi chères que les leurs? Que ne sortons-nous de ce lieu pestilentiel pour fuir à la campagne chez l'une de nous et y prendre raisonnablement autant de plaisir que nous pourrons en avoir! Là on entend chanter les oiseaux et frémir les feuilles des arbres, on voit verdir les collines et les plaines, on voit ondoyer les champs de blé? Ne vaut-il pas mieux respirer un air pur, regarder les beautés du ciel que les murs de cette ville empestée?... Mais comment nous en aller seules avec nos suivantes? Si nous ne devons pas voyager sous la protection, sous l'escorte de quelques hommes, capables de nous redresser dans nos caprices,

de nous rassurer dans nos peurs, de donner de la suite à nos idées, notre société serait bientôt dissoute. Cependant les nôtres sont tous morts ou bien ils ont pris la fuite, et il ne conviendrait pas de nous confier à des étrangers, et de porter le scandale où nous irions chercher une diversion, un plaisir et un repos. »

Comme elles devisaient ainsi, trois jeunes gens entrèrent dans l'église ; le plus jeune n'avait pas vingt-cinq ans. Ils paraissaient tous les trois bien élevés, et si aimables que ni le malheur des temps, ni la perte de leurs parents, de leurs amis, ni la peur de mourir eux-mêmes n'avait pu éteindre en eux l'amour, ni même le refroidir. Tous les trois étaient venus à la recherche des femmes qu'ils aimaient, lesquelles se trouvaient précisément parmi les sept dames en noir. « Voilà que la fortune nous favorise, — dit l'une d'elles, nommée Pampinea, — en nous envoyant ces jeunes gens discrets et braves, pour nous servir de guides et de cavaliers. » Et comme un des arrivants était le parent de Pampinea, elle s'avança vers lui et, le saluant avec grâce, elle lui fit part des intentions de la compagnie. La négociation ne fut pas longue : personne ne fit d'objection.

Le lendemain, à la pointe du jour, — c'était au mois d'avril, — tous les préparatifs étant faits, les sept dames et leurs domestiques, les trois cavaliers et trois de leurs amis, *famigliari,* suivis de quatre serviteurs, s'éloignèrent de Florence en toute hâte, et arrivèrent bientôt à quelques milles de là, sur une colline verdoyante, au pied d'un beau palais entouré de jardins, dont les chambres étaient ornées de peintures agréables à voir, et où l'on pouvait prendre le frais soit dans des loges, soit dans de riantes promenades.

Le premier soin de la troupe fut de nommer une reine, un majordome, et un chef de cuisine. Il fut convenu que toute

tristesse serait bannie des pensées et des paroles, et défense fut faite par la souveraine Pampinea de conter à table ou sur l'herbe des prés un conte qui ne fût pas de nature à caresser l'esprit et à charmer les oreilles. Il faut noter que, parmi les sept dames de la compagnie en caravane, il y en avait une qui se nommait *Fiammetta.* Ainsi s'ouvre la série des cent nouvelles qui composent le *Décaméron* de Jean Boccace.

Jean Boccace était né à Paris, en 1313; son père, originaire de Certaldo, à dix milles de Florence, s'appelait Boccaccio di Chellino. C'était un riche marchand florentin qui, étant venu à Paris pour ses affaires, s'y était épris d'une jeune fille de condition obscure. De leurs amours naquit Boccace. L'enfant fut envoyé à Florence chez un grammairien, nommé Giovanin da Strada; celui-ci lui inspira de bonne heure le goût de la littérature et de la poésie, ou plutôt, trouvant ce goût inné dans son élève, ne fit que développer en lui des dispositions naturelles. Le père de Boccace avait une idée fixe qui était de faire de son fils un négociant, mais le petit Parisien avait en horreur la tenue des livres. Boccaccio di Chellino imagina de l'envoyer dans les principales villes d'Italie pour lui faire apprendre le commerce en grand. Arrivé à Naples, à l'âge de vingt-huit ans, Boccace se sentit plus que jamais, dans cette ville heureuse et classique, de la vocation pour les lettres, et un jour qu'il était allé se promener sur la colline du Pausilippe où se trouve le tombeau de Virgile, les idées de gloire et de poésie envahirent son âme et s'y confondirent. Il se fit à lui-même le serment d'abandonner à jamais le négoce et même l'étude du droit canon que son père avait exigée de lui, et, à partir de ce jour, il ne cessa de lire et de relire Virgile, Horace, Ovide et surtout le Dante, dont il sut bientôt par cœur toute la *Divine comédie.*

Durant son séjour à Naples, Boccace allait souvent à San-

Lorenzo, magnifique église, bâtie par le fils de Charles d'Anjou, selon le vœu formé par son père lors de sa victoire sur Manfred, à Bénévent. C'était la plus belle église de Naples au quatorzième siècle. Elle n'était pas alors gâtée, comme elle l'a été au seizième siècle, lorsque les religieux conventuels en masquèrent la tribune, et, au dix-huitième siècle, lorsqu'on y fit le placage d'une façade de style rococo. Un jour Boccace était dans cette église, appuyé contre une colonne, triste et plongé dans une poétique rêverie; il vit entrer une jeune fille d'une beauté ravissante : c'était la princesse Marie, fille naturelle du roi Robert. Un simple échange de regards enflamma les deux cœurs du poète et de la princesse. Ils s'aimèrent; mais non pas d'un amour platonique, comme l'avait été celui de Dante pour Béatrix, et de Pétrarque pour Laure. La fille du roi Robert est celle qui figure dans le Décaméron de Boccace sous le nom, désormais ineffaçable, de Fiammetta.

L'année même de son arrivée à Naples, en 1341, Boccace, introduit à la cour par la princesse Marie, qui était la compagne de la trop célèbre Jeanne Ire de Naples, petite-fille de Robert, fut témoin d'un spectacle qui excita son enthousiasme. Je veux parler de la cérémonie où Pétrarque subit devant le roi Robert et toute sa cour l'examen des titres littéraires qui devaient le rendre digne de recevoir, au Capitole, la couronne poétique. Boccace devint facilement l'ami de Pétrarque, et il lui fut donné de créer la langue de la prose comme Pétrarque et Dante avaient créé la langue de la poésie. Rien n'est plus charmant que la prose du *Décaméron*. La clarté, la couleur, le nombre, le mouvement, la grâce du tour, la naïveté dans les traits d'esprit, tout s'y trouve.

Parmi les cent nouvelles de Boccace, il en est qui se rapportent à des artistes déjà connus de nous, à Buffalmacco, à

Bruno et à Calandrino. Je n'en citerai qu'une, relative au premier de ces peintres.

Un jour, Buffalmacco avait été chargé par un paysan de Calcinaja, bourg peu éloigné de Pise, de lui peindre une Madone avec l'enfant. Le travail fini et placé, comme le paysan ne se pressait pas de payer, bien qu'il fût très généreux en paroles, l'artiste, qui ne voulait pas être berné, s'avise de retourner un matin à Calcinaja, et de convertir la figure du *bambino* en celle d'un petit ourson; mais il le peignit seulement à l'aquarelle, sans colle ni jaune d'œuf. Quelques jours après, le paysan, apercevant cette figure nouvelle dans les bras de sa madone, se crut damné; se jetant avec désespoir aux pieds de l'artiste, il le supplia de rétablir sur sa toile l'enfant Jésus. Le peintre, pour effacer son petit ours, n'eut qu'à passer dessus une éponge mouillée, et il se fit payer sur l'heure, non seulement de son tableau, mais de la peine qu'il avait prise pour peindre la seconde figure et pour faire reparaître la première.

J'ai dit que ce bouffon savait mettre au plus haut degré le sentiment religieux dans ses peintures de dévotion. Je n'en veux pour preuve que le Crucifiement qu'il peignit dans le Campo-Santo de Pise. Là se trouve la confirmation de certaines grandes lois que personne n'avait encore formulées, mais que les vrais artistes connaissent par intuition. Des anges volent effarés autour du Crucifié, et chacune de ces figures exprime une variante de la douleur. Celui-ci, les bras levés, dessine les deux lignes obliques qui témoignent d'une douleur criante, expansive, désespérée; celui-là est plongé, concentré dans sa douleur, et ses bras forment deux convergentes qui semblent la retenir dans sa poitrine. Un autre plane, comme un aigle blessé, et la ligne horizontale que forme la longue robe qui enveloppe son corps ailé exprime la douleur contenue,

calme en apparence et inconsolable. Il en est un qui, les ailes étendues, s'éloigne lentement du mauvais larron expirant dont l'âme est recueillie par un diable.

Il est bien difficile, aujourd'hui, de restituer, après les dégradations et les retouches qu'elles ont subies, les peintures de Buffalmacco au Campo-Santo de Pise. Celles que lui attribue encore Vasari, la Résurrection, l'apparition de Jésus-Christ aux apôtres, paraissent être d'une autre main; la critique moderne les croit d'Antonio Vita ou Vite de Pistoja. Mais que de peintres il faudrait citer qui n'ont laissé aucun nom dans l'histoire, et qui méritaient cependant de n'être pas condamnés à l'oubli! En dehors des personnes, en très petit nombre, qui ont étudié avec intérêt les ouvrages des maîtres primitifs, des *incunables,* comme on les appelle, qui a jamais entendu parler de Puccio Capanna, de Stefano Fiorentino, de Francesco de Volterra, de Guglielmo de Forli, d'Ottaviano et Pace de Faenza, de Pietro et Giuliano de Rimimi, tous élèves de Giotto?

J'ai de la peine à comprendre, pour ma part, en ce qui touche Puccio Capanna, que MM. Crowe et Cavalcaselle ne lui reconnaissent aucun talent. « Que Puccio Capanna, « disent-ils, ne soit pas un fantôme, cela est prouvé par « son admission dans la confrérie des peintres, en 1350 « (vieux style). Moins sûre est l'autorité qui caractérise sa « manière et qui lui assigne une place à côté de Giotto, sem- « blable à celle que Francesco Penni, dit le *Fattore,* occupa « deux siècles plus tard à côté de Raphaël. Les créations de « son talent, si tant est qu'il ait possédé du talent (*if he « really possessed talent*) sont ou tout à fait absentes ou de « mince valeur. »

Ce jugement nous étonne et il n'est concevable que si l'on regarde Puccio Capanna comme un simple copiste des com-

positions de son maître, ou comme un simple imitateur des types, des formes et des attitudes dont il trouvait les modèles dans Giotto. Je dois le dire, en voyant les scènes de la Passion, peintes par Puccio Capanna, dans l'église inférieure d'Assise, nous éprouvâmes une impression tout autre, mes compagnons et moi. Je me sentis en présence d'un artiste plus rude que Giotto, mais ayant un caractère à lui, un tempérament, si l'on veut, et qui le laisse voir à travers ses imitations ou ses calques, s'il est vrai qu'il ait eu sous les yeux, en peignant ses fresques, les dessins de son maître. Puccio, dans ses airs de tête, dans son exécution surtout, trahit une certaine âpreté qui me fit croire d'abord qu'il était, comme Pietro Cavallini, romain d'origine. Mes amis partagèrent mon sentiment, et parmi les photographies que nous voulûmes acheter le soir même, se trouvait celle de l'Entrée à Jérusalem. Sans doute, l'ordonnance de la fresque rappelle d'assez près la peinture du même sujet dans la chapelle de l'Arena; mais les physionomies ont quelque chose de plus dur, de plus triste; on est frappé des figures méchantes et vulgaires des soldats romains et des Juifs, de leurs regards de travers jetés sur le jeune Dieu en marche sur son âne vers le dénouement lugubre qui doit terminer son ovation. J'y ai remarqué une nouvelle confirmation de ce fait que les maîtres primitifs, surtout ceux qui subirent l'influence de Giotto, se piquèrent de mettre une vérité, même frappante, sans mélange de convention, dans les figures secondaires de leurs ouvrages et particulièrement dans les animaux. Même aujourd'hui, il serait difficile à un peintre réaliste de mieux rendre le mouvement, la physionomie humble et douce de l'ânesse qui porte Jésus-Christ, et la mine intéressante du petit ânon qui la précède, avec sa crinière ébouriffée, ses sourcils revêches et son allure un peu plus pétulante que celle de sa mère. Seulement, on y met-

trait maintenant plus de détails, on y regarderait de plus près, on exprimerait plus de choses dans le pelage, plus d'accidents, mais il n'y aurait pas plus de vérité, et certainement il y aurait moins de style.

Puccio Capanna est connu aussi pour s'être fait peintre de crucifix, comme d'autres se font peintres de portraits, dit Rio. Les crucifix de Capanna sont peints dans la manière giottesque, mais avec plus de rudesse et avec une certaine négligence de la chevelure que Giotto n'aurait point commise. Puccio consacra son talent, car il n'en fut pas dépourvu, quoi qu'on en dise, à l'ordre des Franciscains, pour lesquels il peignit des crucifiements, d'ailleurs semblables entre eux tant par l'arrangement des figures que par l'exécution, dans leur église de Pistoja et dans le réfectoire de leur couvent, à Santa-Croce de Florence. Marié à Assise, Puccio y demeura jusqu'à la fin de ses jours, et il y mourut des fatigues que lui causa son excès de zèle à décorer l'église séraphique.

Sans être tenu de nommer tous les peintres, sculpteurs ou architectes qui florissaient au quatorzième siècle, je ne dois pas toutefois passer sous silence, parmi les disciples de Giotto, Stefano Fiorentino et Francesco da Volterra. Stefano, selon Baldinucci, ne fut pas seulement l'élève de Giotto, mais son petit-fils. Il était né d'une fille de Giotto nommée Catherine, mariée au peintre Ricco di Lapo. Vasari lui a prodigué ses éloges, au point qu'il le met au-dessus de Giotto lui-même : *Trapassando d'assai nel disegno e nelle altre cose Giotto suo maestro.*

« Stefano, dit Vasari, ayant à peindre à fresque dans le cloître de Santo-Spirito une Transfiguration du Christ entre Élie et Moïse, y figura dans de belles attitudes les trois disciples qui furent éblouis de la splendeur du transfiguré, et il inventa pour les draperies de ses figures de nouveaux plis qui

faisaient sentir le nu recouvert, ce qui ne s'était jamais vu, même dans les ouvrages de Giotto. Puis, au-dessus, Stefano peignit le Christ qui délivre une femme possédée du démon, et là se trouve un édifice très bien dessiné en perspective, avec une science alors peu connue; il y mit des proportions si heureuses dans les colonnes et les corniches, dans les portes et les fenêtres, qu'on eût dit qu'il entrevoyait déjà la lumière de la bonne et parfaite manière des modernes. Il imagina, entre autres choses ingénieuses, de représenter dans cet édifice un escalier très difficile à dessiner comme à construire, et qui est d'une invention si commode que Laurent de Médicis, dit le Magnifique, fit bâtir sur ce modèle l'escalier extérieur de son palais de Poggio à Cajano, qui est aujourd'hui la principale villa de l'illustrissime seigneur duc. »

Voilà donc un petit-fils de Giotto qui déjà invente ou, pour dire mieux, devine la perspective linéaire, qui trouve un nouveau système de plis, qui dessine sur la muraille des modèles de construction si remarquables que les plus grands architectes devaient les mettre à exécution, notamment Giuliano da San Gallo, l'auteur de cet escalier en spirale, à noyau vide, dont Vasari fait honneur à Laurent le Magnifique. A ce propos, une chose que Vasari a oubliée et qu'ont oubliée aussi ses commentateurs, c'est que le modèle de cet escalier ingénieux avait été donné au treizième siècle par Nicolas Pisano dans le campanile de Saint-Nicolas, à Pise, comme l'a dit Vasari lui-même en racontant la vie du grand artiste pisan.

De tous les travaux que fit Stefano, tant à Florence, à Santa-Maria-Novella et à Santa-Croce qu'à Assise, à Rome, à Pistoie et à Milan, où il fut employé par Matteo Visconti, rien ne subsiste plus aujourd'hui, si ce n'est une fresque où l'on voit Jésus en croix, l'arbre de Jessé, et une demi-figure de saint Thomas d'Aquin, tenant une plume de la main droite

et un livre ouvert de la main gauche. Cette fresque est placée sur la lunette de la porte, aujourd'hui murée, d'une ancienne chapelle de saint Thomas, auprès d'une autre porte qui conduit au cimetière. Encore est-il que la peinture dont je parle paraît d'une époque postérieure à celle où florissait Stefano, contemporain de Taddeo Gaddi et d'Andrea Orcagna, car il figure dans le récit que fait le nouvelliste Sacchetti d'un dîner d'artistes à San-Miniato, dîner dans lequel Orcagna et Gaddi parlent ou entendent parler de Stefano comme du meilleur peintre qui ait existé à Florence depuis Giotto.

Il ne reste rien non plus d'une fresque commencée par Stefano à Santa-Maria-Novella, et que Vasari a sommairement décrite, en disant qu'on y voit des anges dont les bras, le torse et les jambes sont dessinés en raccourci beaucoup mieux qu'ils ne l'avaient été jusqu'alors, et que Stefano connut les difficultés qu'auraient à vaincre ceux qui plus tard conduisirent à sa perfection l'art des raccourcis. C'est pour vanter l'aptitude singulière de Stefano à imiter tout ce qu'il voulait, que ses contemporains le surnommèrent le Singe de la nature, *Scimia della natura,* éloge qui n'a pu lui être donné, ajoute Lanzi, que dans un siècle grossier, *rozzo secolo,* car le singe gâte ce qu'il imite, tandis que le peintre cherche à égaler la nature et même à l'améliorer en l'imitant.

Que dire maintenant de deux artistes peu renommés et pourtant si dignes de renom, qui s'appellent Pietro et Ambrogio Lorenzetti? Ils étaient de Sienne et ils étaient frères, circonstance qui a échappé à Vasari parce qu'en lisant au bas d'un tableau de madone, peint en détrempe à San-Francesco de Pistoie, l'inscription : *Petrus Laurentii de Senis me pinxit anno Domini* MCCCXL, Vasari avait cru lire : *Petrus Laurati de Senis.* Par suite de cette lecture fautive, Vasari n'a

point connu l'étroit lien de parenté qui existait entre Pietro et Ambrogio Lorenzetti.

La première mention qui est faite des Lorenzetti dans les archives locales remonte, pour Pietro, à 1305, et pour Ambrogio, à 1324. Il nous suffira pour caractériser ces deux peintres éminents de porter notre attention sur leurs principales œuvres, qui sont : les anachorètes de la Thébaïde au Campo-Santo de Pise, et les peintures allégoriques de la *Sala dei Nove,* à Sienne, sans parler du Triomphe de la mort et du Jugement dernier, si longtemps attribués à Orcagna. On ne peut visiter le Campo-Santo sans s'arrêter longtemps devant la première de ces fresques due à Pietro Lorenzetti. On s'attendrait à y voir apparaître quelques moines perdus dans un vaste désert : il n'en est pas ainsi. La solitude représentée par le peintre est peuplée de figures, et l'on en compte plus de soixante, y compris celles des animaux domestiques, sauvages ou imaginaires, tels que lions, gazelles, mules, dragons, ânes, chevaux. Sur le fond monotone d'un paysage aride et rocheux, où poussent quelques arbres maigres, se passent des actions très variées sans aucune liaison entre elles. Ici, une belle femme aux formes abondantes et luxurieuses est venue séduire un des anachorètes qui, pour échapper à la tentation, s'est mis en prière, les mains dans le feu. Là, des solitaires sont occupés à gagner leur vie, les uns vaquant à la pêche, les autres tressant des corbeilles, celui-ci portant du pain sur un mulet qui s'est couché par terre, de lassitude, celui-là rapportant de la forêt voisine un fagot sur lequel il est assis. Il en est qui se préparent à ensevelir un de leurs frères mort, dont la fosse est creusée par deux lions, comme si ces animaux sauvages fussent pénétrés de l'esprit de Dieu.

Il va sans dire que ces pères du désert y ont été suivis par le démon qui ne leur laisse pas de repos, même au sein de

cette Thébaïde où leur âme s'est réfugiée. Les messagers de l'enfer ont pris toute sorte de travestissements. L'un s'est déguisé en voyageur à cheval, mais il est trahi par ses griffes qui lui servent d'éperons; un autre a pris le costume d'un jeune pélerin, il vient demander l'hospitalité à un ermite qui le reçoit dans sa caverne; mais le déguisement de ce pélerin cachant une créature tentatrice, le moine le chasse à coups de bâton, et on le voit s'enfuir par un autre trou du rocher. Au bord d'un fleuve qui ne peut être que le Nil, une jeune femme s'est assise, tenant un enfant dans ses bras; on la rèconnaît, au nimbe qui brille sur sa tête, pour sainte Marie l'Égyptienne; mais au premier coup d'œil nous l'avions prise pour la Vierge, en voyant à côté d'elle un vieillard sur un âne conduit par un serviteur qui tient un paquet.

Pas plus que la perspective linéaire, la perspective aérienne n'était connue alors. Toutes les figures de ces bons solitaires troglodytes du christianisme, sont étagées dans une composition sans profondeur, sans distinction de plans, sans dégradation de teintes. Les figures les plus éloignées sont aussi grandes que les plus proches, et aussi précises dans leurs contours. Mais quand on songe au but que l'artiste se proposait, qui était de parler à l'esprit, d'éveiller le sentiment de la vie monastique et du charme que trouvent dans la solitude les âmes blessées, on ne regrette pas l'absence de perfectionnements que l'art n'a pas encore réalisés ni même soupçonnés. On se contente à merveille de cette peinture forte et mâle, où les mouvements sont naturels et accentués, où l'expression est d'une intensité frappante, et dont le dessin ferme et libre serre de près les formes et dit du premier coup ce que le peintre veut dire. De même que l'Orcagna, auquel on a pu attribuer le *Triomphe de la mort,* peint selon toute apparence par Pietro Lorenzetti, le peintre siennois a quelque

ressemblance avec le Dante, et par là il se distingue de ses compatriotes et de son frère Ambrogio, esprit plus détendu et plus doux, comme aussi de Simone di Martino, dont la manière un peu efféminée affecte la grâce et n'arrive jamais à l'énergie. Bien des fois, dans le cours de cette histoire, nous retrouverons des analogies sensibles entre la poésie et la peinture. L'art italien a eu, comme celui de partout, ses prosateurs et ses poètes. Le génie dantesque a inspiré Orcagna et Pietro Lorenzetti avant d'inspirer Michel-Ange. Le génie de Pétrarque s'est reflété dans les œuvres de Simone di Martino et d'Ambrogio Lorenzetti dont nous parlerons encore, et l'esprit de Boccace anime tous les *naturalistes* italiens.

CHAPITRE V.

Ambrogio Lorenzetti. Ses peintures allégoriques au palais public de Sienne. — Agnolo Gaddi, restaurateur des mosaïques du Baptistère de Florence, peintre de fresques à Santa-Croce et à Prato dans la chapelle *del Cingolo*. — Andrea Fiorentino, Antonio Veneziano et la légende de Saint-Renier peinte au Campo-Santo.

Quelle que soit la diversité des esprits et quelque variés que soient les tempéraments habités par l'âme humaine, on peut réduire à très peu de grandes divisions la variété infinie des physionomies morales et les grouper en un petit nombre de classes par la distinction de leurs principaux caractères. Dans les régions de l'art comme dans celles de la littérature, il y a les âmes fières et les âmes douces, les mystiques et les naturalistes — en comprenant ce mot comme le comprend l'esthétique italienne ; il y a des génies délicats et des génies robustes, des natures simples, claires, naïves, et d'autres qui sont, au contraire, compliquées, obscures et mystérieuses. Tout le long de cette histoire de la Renaissance, nous rencontrerons, depuis Cimabuë jusqu'à Michel-Ange, depuis Giotto jusqu'à Raphaël, des âmes qui se ressemblent par quelques traits essentiels, et dont l'existence est pour ainsi dire une répétition, un écho : celles-ci sont tendres, celles-là farouches ; les unes passionnées pour l'idéal, les autres éprises de la vérité.

C'est ainsi que la seconde moitié du treizième siècle et la première moitié du quatorzième ont vu se produire le germe

des qualités qui plus tard devaient se développer avec tant d'éclat, constituer la grandeur de l'art, l'élever jusqu'au sublime. Cimabuë avait inauguré l'expression des sentiments tristes et fiers ; Giotto réunissait en lui, au moins en puissance, comme dit la scolastique, les qualités les plus différentes, le symbolisme et le naturel, la grandeur et l'ingénuité, la dignité et la grâce. Orcagna fut aussi un précurseur, et, chose singulière, il le fut dans le genre terrible comme dans le mode tendre. En lui se trouve le second germe du génie de Michel-Ange et en même temps quelque chose qui fait pressentir Fra Angelico de Fiesole : ce dominicain, qui a été l'artiste chrétien par excellence, est également annoncé d'une manière frappante dans certains ouvrages d'Ambrogio Lorenzetti.

Il faut dire que c'est dans ses petits tableaux, bien plus que dans ses fresques, que se révèlent la tendresse d'Ambrogio, sa douceur évangélique, sa tendance à voir le côté gracieux des pensées mystiques. Dans un tableau du Musée de Berlin, qui représente saint Dominique en prière, le saint est à genoux, dans une chambre de son couvent, devant une muraille nue sur laquelle est dessinée une croix noire. Pendant qu'il lève la tête et les mains jointes dans un mouvement qui exprime l'extase, deux anges qu'il ne voit point sont debout derrière lui, et semblent lui souffler sa prière ou lui faire entendre des voix célestes. Ils sont ailés, revêtus de longues robes à grands plis. Derrière eux, sur le pas de la porte, une jeune femme élégamment serrée dans sa tunique paraît effrayée de l'apparition des anges, mais elle est comme retenue sur le seuil par un sentiment d'admiration qui se mêle à sa frayeur. Ravissante peinture, où l'artiste a su exprimer la grâce qu'il a rêvée et celle qu'il a vue, la grâce des femmes qui habitent la terre et celle des anges qui descendent du ciel.

Ambrogio ayant peint beaucoup de tableaux d'autel, notamment à San-Procolo de Florence et à Sant'Agostino de Sienne, il n'est pas étonnant que l'on trouve de lui, comme de son frère, dans les galeries publiques et privées, des morceaux de petite dimension provenant de la *predella* de ces tableaux, de la frise inférieure que les peintres italiens ménageaient au bas de leurs peintures votives, et que nous appelons le gradin, parce que souvent cette frise est en saillie et représente, en effet, un gradin. Il est arrivé plus d'une fois que les fabriques ayant eu besoin de se défaire de leurs peintures, quand elles étaient d'un grand prix, en ont détaché la *predella* pour la vendre séparément; et c'est ainsi que l'on rencontre dans les musées des morceaux peints sur petits panneaux, qui ne sont que des fragments de gradins (1).

Comme son frère aîné Pietro, Ambrogio eut à couvrir de vastes espaces. Son plus grand ouvrage est à Sienne, au palais-public, dans la salle *dei Nove* ou *della Pace*. Ce dernier nom a été donnée à la salle où nous allons nous transporter, parce que la Paix est le sujet le plus important des fresques qui en décorent les murailles. La peinture, au quatorzième siècle, avait toujours un but. On ne peignait pas pour l'unique plai-

(1) Pour le dire en passant, cette méthode qui consistait à mettre de petites peintures au pied d'une grande était fort ingénieuse, parce qu'elle donnait aux peintres l'occasion d'exercer leurs talents sous diverses formes, et, en des proportions diverses, de faire des tableaux de genre sur le même panneau où ils venaient de peindre un tableau d'histoire. Les parties légendaires de la vie du saint, les anecdotes curieuses de sa jeunesse, les événements qui avaient amené sa conversion, les miracles qu'on lui attribuait, ses pérégrinations, les circonstances de son martyre, tout cela devait trouver place dans les compartiments du gradin. L'art y devenait charmant par son intimité. Les costumes, les fabriques, les vues de villes, les paysages, les animaux, les intérieurs se prêtaient à varier l'aspect et à redoubler l'intérêt de la *predella*. Les divisions du gradin étaient au tableau d'autel ce que sont les notes au livre. La peinture anecdotique y était non seulement admise, mais désirée et bienvenue. Elle était à la place qui lui convient, au-dessous de la grande, et la petitesse du cadre à compartiments symétriques où elle était renfermée accusait une fois de plus sa subordination, son infériorité morale, ou, si l'on veut, esthétique, à l'égard de la composition principale. Il y a là un enseignement : nous l'avons oublié.

sir de peindre. Les travaux mémorables étaient commandés soit pour remplir quelque vœu, soit pour illustrer une croyance locale, soit pour consacrer le souvenir d'un événement jugé digne d'entrer dans l'histoire, soit dans une intention patriotique, comme, par exemple, les fresques dont nous allons parler. Ces fresques étaient une véritable prédication figurée, touchant les vertus nécessaires à un bon gouvernement et les effets qu'elles produisent, par opposition à tous les maux qu'engendre la tyrannie.

Essayons de décrire, au moins sommairement et en partie, un ouvrage qui a été célèbre et dont il ne reste, après les restaurations qu'il a subies au quinzième siècle et les dégradations qu'il a souffertes, que des ruines.

Le gouvernement de Sienne y est symbolisé par une figure colossale assise sur la droite. C'est un homme d'un âge mûr, à la barbe grisonnante. Il est coiffé du bonnet seigneurial. Son manteau blanc jusqu'à la ceinture, et noir de la ceinture en bas, est brodé d'or. Il tient de la main droite le bâton du commandement et, de la gauche, un écu sur lequel est gravée la madone, patronne de la ville. Au pied de son trône sont rangés des soldats à pied et à cheval dont quelques-uns gardent un groupe de captifs enchaînés. Sur la tête du colosse qui personnifie la république de Sienne, volent trois figures, la Foi, l'Espérance et la Charité, et de chaque côté de son trône, sur des siéges moins élevés, sont assises trois autres figures : à droite la Magnanimité, la Tempérance, la Justice ; à gauche, la Prudence, la Force et la Paix. Celle-ci, nonchalamment accoudée sur des coussins, est aussi remarquable par la grâce de son attitude que les autres par la dignité de leur maintien.

Au premier plan, sur la gauche, vingt-quatre personnages, peints en plus petites proportions, et tous d'après nature,

forment une double file se dirigeant vers le trône, et vue de profil. Ce sont les élus de la noblesse et du peuple, les prieurs. Ils se passent de main en main un cordon qui, d'une extrémité, les attache à la ville de Sienne, de l'autre à la Concorde. Cette figure plus grande qu'eux tient aussi le cordon qui, se dédoublant, va rejoindre les plateaux d'une balance, portée par la Justice, une Justice ailée, qui plane dans les airs. Le fléau de la balance repose sur le front d'une belle et noble figure, aux formes pleines, au visage calme et doux qui a le front ceint d'un diadème, et dont la robe rouge, serrée par une ceinture, est richement brodée d'or. C'est la Sagesse : elle est assise majestueusement, plus haut que la Concorde, plus bas que la Justice. Chacun des plateaux de la balance porte un ange. Celui de gauche punit et récompense ; d'une main il égorge un coupable, de l'autre, il couronne un innocent. Celui qui est dans le second plateau semble reprendre une lance et une épée des mains d'un exécuteur, pour exprimer qu'il préside à la commutation des peines, comme l'indique d'ailleurs le mot *commutativa,* écrit au-dessus.

Sans le secours des inscriptions qui les expliquent, les allégories d'Ambrogio seraient inintelligibles. Aussi ne pouvons-nous les faire comprendre par des paroles. C'est un écueil en peinture que le symbolisme, et ici nous touchons l'écueil. Pour rendre visible une idée, il faut la transformer en action, et de cette manière la particulariser. Autrement, l'on risque ou de n'être pas compris par le spectateur ou de le laisser froid s'il comprend. Les yeux de l'esprit ont déjà beaucoup de peine à saisir des idées abstraites, et les yeux du corps ne les perçoivent que sous des formes vivantes et agissantes. Les attributs de convention, comme la balance, par exemple, bien qu'ils puissent favoriser l'intelligence d'une idée générale, ne suffisent pas à nous intéresser. L'allégorie, en peinture, n'arrive

à nous émouvoir que si elle est très claire par elle-même et très simple, et elle ne saurait avoir ces deux qualités que si elle se traduit par une seule action, bien visible, bien sensible et surtout non compliquée. Lorsque je vois l'ange de la Justice, d'une main décapiter le criminel, et de l'autre couronner le juste, je comprends sans doute ; mais mon attention se divise, et comme je ne puis avoir à la fois deux sentiments aussi contraires que l'horreur du crime et l'amour de la sagesse, je demeure, devant ce double spectacle, hésitant, indécis ; je ne suis ni ému par l'un ni entraîné vers l'autre. L'artiste a manqué son effet.

Mieux inspiré dans la fresque dont il a couvert une autre muraille de la même salle, Ambrogio Lorenzetti a représenté les bienfaits de la paix, non plus seulement par des emblèmes, mais par des danses de jeunes filles, gracieuses de mouvement et gracieusement vêtues, au milieu d'un gai paysage qui s'étend au pied d'une ville fortifiée, et où l'on voit des dames à cheval suivies de leurs pages, d'autres pour lesquelles on a cueilli des bouquets, et des chasseurs qui tirent de l'arbalète ou qui portent un épervier sur le poing.

Si la peinture symbolique appartient à l'ordre le plus élevé, au moins devrait-elle se suffire à elle-même, parler à l'esprit ou au cœur assez vivement pour que sa muette éloquence n'ait pas besoin d'être fortifiée par des inscriptions empruntées des philosophes, des prosateurs ou des poètes. Giotto avait inauguré le symbolisme dans l'art qui est devenu par lui l'art moderne, mais il avait eu très rarement recours aux inscriptions. C'était avec le pinceau qu'il écrivait sa pensée. Les artistes qui succédèrent à ses premiers élèves, et qui composèrent ce qu'on peut appeler la seconde génération des Giottesques penchèrent vers le naturalisme et ne choisirent pas dans l'héritage du grand maître ce qui lui avait été in-

spiré par la fréquentation de Dante et par la lecture de la *Divine Comédie.*

A cette seconde génération se rattachent Agnolo Gaddi, Antonio Veneziano, Giottino, Spinello Aretino et quelques autres. Agnolo était le fils de Taddeo Gaddi, et son élève. Il était né en 1333, s'il est vrai qu'il eût soixante-trois ans en 1396, comme le dit Vasari; mais cette date ne s'accorde guère avec ce que dit notre biographe des travaux importants que le fils de Taddeo aurait accomplis en 1346, lorsqu'il n'avait encore que treize ans! Après tout, une erreur de chiffre se glisse bien aisément dans les livres imprimés. Nous tous, qui avons écrit, nous le savons par expérience. Taddeo, en mourant, avait laissé son fils aîné Agnolo sous le patronage de deux artistes, Jacopo di Casentino, peintre énergique et peu connu, dont il reste fort peu d'ouvrages authentiques, et Giovanni da Milano, peintre plus onctueux, moins éloigné de la grâce, et que le testateur avait particulièrement chargé de continuer l'éducation d'Agnolo, en fait d'art. Celui-ci trouva dans la succession paternelle une fortune déjà considérable, qu'il eut bientôt le désir d'augmenter. Il avait du reste reçu tout à la fois les enseignements d'un artiste et l'instruction d'un marchand. Taddeo était mort dans la pensée qu'il laissait dans la personne d'Agnolo un brillant héritier de ses talents de peintre et d'architecte. Mais il est difficile que le négoce ne nuise pas à l'étude de l'art, tellement difficile qu'on doit s'étonner qu'Agnolo Gaddi, conciliant deux préoccupations aussi contraires, ait su peindre avec tant de grâce, tout en conservant la faculté de s'enrichir. Son père avait établi à Venise une maison de commerce à laquelle étaient associés Agnolo Gaddi et son plus jeune frère Giovanni, lui aussi négociant et peintre. L'un et l'autre ils travaillèrent à la peinture pour leur plaisir. Ce fut moins pour eux une profession qu'un passe-temps.

Vasari raconte qu'en 1346, à une époque où Taddeo Gaddi vivait encore, et où Angelo devait être âgé de treize ans (ou, s'il y a erreur de chiffre, de vingt-trois ans), ce dernier reçut commission de réparer les mosaïques du Baptistère de Florence, qui, bien que récentes, menaçaient déjà ruine. Fra Jacopo da Torrita (celui-là même que les Siennois appellent Mino da Torrita) et Andrea Tafi, nous l'avons dit dans un de nos premiers chapitres, avaient revêtu de mosaïques la tribune, autrement dit le chevet, la coupole et la galerie que surmonte une corniche supportée par quatorze colonnes corinthiennes. L'aïeul d'Agnolo, Gaddo Gaddi, qui fut l'ami intime de Cimabuë, avait été le collaborateur de ces mosaïstes et l'on peut dire que le secret de la mosaïque — si tant est qu'on puisse donner le nom de secret à un art qui était pratiqué par tant d'artistes notables à Florence, à Sienne, à Orvieto, — était un secret héréditaire dans la famille des Gaddi. Agnolo possédait même dans sa maison tous les instruments et tous les matériaux dont se servent les peintres en mosaïque. Aussi ne manquait-il pas de se livrer à un travail de ce genre lorsque l'occasion s'en présentait.

Le Baptistère de Florence était alors, comme l'est aujourd'hui encore le Panthéon de Rome, éclairé par une ouverture ronde (un œil-de-bœuf) pratiquée au sommet de la coupole. La pluie entrant avec abondance par cette ouverture, l'humidité avait attaqué le ciment des joints et les mosaïques se désagrégeaient, surtout dans les parties supérieures de la coupole, plus voisines de l'*oculus*. Les consuls de l'art de Calimala qui étaient spécialement chargés de conserver, d'embellir et d'achever le Baptistère de Florence, s'adressèrent, selon Vasari, au petit-fils de Gaddo, et Agnolo eut mission de restaurer les mosaïques auxquelles son grand-père avait travaillé avec Jacopo da Torrita et Andrea Tafi. D'abord il renouvela les

marbres qui formaient la couverture de la coupole, il refit les enchassures en entaillant chaque dalle jusqu'à la moitié de son épaisseur. Puis il composa un stuc de mastic et de cire fondus ensemble, avec lequel il rejoignit les cubes de la mosaïque, anciens ou nouveaux, de manière que la restitution de ce grand ouvrage ne fît point de disparate, bien qu'on puisse distinguer, même aujourd'hui, les parties qu'il restaura.

Les commentateurs de Vasari ont élevé des doutes sur ce travail d'Agnolo Gaddi, parce qu'ils n'ont pas trouvé son nom dans les registres de l'art de Calimala, dépouillés par Strozzi. On a également contesté le fait qu'Agnolo Gaddi aurait converti en voûtes l'ancien comble du Bargello, ou palais du podestat, qui était en charpente et qui avait été consumé par le feu. M. Milanesi affirme que l'architecte du Bargello, après l'incendie, fut Neri Fioravanti, lequel, surélevant l'édifice, y construisit les mâchicoulis et les merlons qu'on y voit encore.

Quoi qu'il en soit, Agnolo fut à ses heures un peintre aimable, et très aimé des Florentins. Grâce à l'affabilité de son caractère et à l'usage qu'il faisait de sa fortune, toujours croissante, il était devenu l'enfant gâté de l'école florentine. On admirait toutes ses œuvres, on vantait, et Vasari lui-même a la faiblesse de vanter une résurrection de Lazare, peinte par Agnolo, dans sa jeunesse, à San-Jacopo-tra-Fossi, avec un réalisme repoussant; le peintre s'était piqué d'y rendre les couleurs livides du cadavre putréfié, comme pour justifier le geste des apôtres qui se bouchent le nez avec leurs manteaux. Heureusement, cette résurrection a péri; il faut croire que, malgré les éloges dont il fut comblé, Agnolo Gaddi renonça désormais à choisir dans la nature des vérités dégoûtantes, car les fresques qu'on voit de lui à Santa-Croce, dans le chœur, sont d'un artiste qui cherche au contraire la grâce,

qui veut plaire aux yeux, qui donne à son coloris du charme, du brillant, de la transparence et qui ajoute à l'intérêt de ses compositions par les costumes variés dont il habille ses personnages. Il nous souvient d'avoir regardé avec attention, avec complaisance les gracieuses figures de sainte Hélène et de ses suivantes assistant à l'Invention de la croix, qui est le sujet principal des peintures dont il a décoré le chœur de l'église. L'exécution de sa fresque est remarquable par une franchise, une liberté de main, une facilité de pinceau bien singulières dans un homme qui passait la plus grande partie de sa vie à s'occuper de banque et de négoce. Son dilettantisme toutefois se trahit par un dessin qui manque de précision, de vérité, d'accent. N'ayant sans doute pas le temps de consulter la nature, il dessinait de pratique des têtes imaginées, avec des nez étroits, des coins de bouche languissants, des yeux toujours les mêmes. Les extrémités, chez lui, sont également dessinées de convention. Ses mains, au lieu de la sveltesse naturelle aux mains florentines, ont des doigts courts, aux jointures anguleuses, et les plis de la chair sont indiqués sèchement par un trait.

Le chef-d'œuvre d'Agnolo Gaddi est à Prato, dans une chapelle de la cathédrale, dite de la ceinture sacrée, *del sacro cingolo*. La composition comprend la légende de la Vierge et l'histoire de sa ceinture. Elle est simple, bien entendue, sans confusion. Les figures de femmes, particulièrement celles qui entourent sainte Anne lorsqu'elle reçoit la visite de l'ange, et celles qui, dans la naissance de la Vierge, jouent avec l'enfant nouveau-né, ont des proportions heureuses, des mouvements d'un naturel aimable; elles manifestent avec grâce les sentiments qui les animent, la douceur, la tendresse. Les draperies d'Agnolo Gaddi sont larges; sous ce rapport, il se rapproche de Giotto plus que de son père Taddeo. La fresque

du mariage de la Vierge est admirablement conçue et arrangée, dans le goût du grand peintre de l'Arena. Par malheur, ces peintures ont beaucoup souffert des restaurations indiscrètes qu'on leur a fait subir, surtout dans les parties qui représentent le don de la ceinture, l'ascension de la Vierge et son couronnement.

Mais il faut dire un mot de cette ceinture légendaire conservée à Prato. Les légendes ont tenu tant de place dans le moyen âge, et tellement défrayé l'esprit populaire qu'elles donnèrent lieu à la plupart des ouvrages de la Renaissance. Après les avoir racontées, on les peignit. La Vierge, au moment de monter au ciel, détacha sa ceinture pour la donner à saint Thomas, peut-être parce qu'il s'était montré le plus incrédule des apôtres. La ceinture, à la suite de certaines vicissitudes, tomba dans les mains d'un habitant de Prato, soldat de la première croisade qui avait épousé la fille d'un prêtre grec. La relique possédée par ce prêtre pauvre était le plus clair de la dot donnée à sa fille. Les jeunes époux étaient partis clandestinement emportant ce trésor avec celui de leur amour, et grâce à des dauphins qui avaient escorté leur navire, à la surface des eaux, la traversée avait été heureuse. A leur arrivée à Prato, leurs récits enflammèrent l'imagination du peuple. Telle est la fortune de beaucoup de légendes. La simplicité les crée, la poésie les embellit, la peinture les consacre.

Que de légendes et d'histoires pieuses ont alimenté le génie des arts au quatorzième et au quinzième siècle! Chaque ville avait la sienne. La légende de sainte Humilité appartenait à Faenza, celle de saint Georges aux Vénitiens. L'histoire de saint François et celle de saint Dominique avaient occupé, à Assise et à Bologne, toute une légion de peintres et de sculpteurs. A Pise, celle de san Reniero était la plus populaire. Elle avait été commencée de peindre sur les murailles du

Campo-Santo par un artiste florentin, nommé Andrea; il en acheva seulement trois fresques, mais avec un talent si remarquable que Vasari les attribuait à Simone di Martino.

La conversion de saint Renier est, à notre sens, la plus belle de ces fresques d'Andrea. Au moment où le jeune héros est engagé dans une danse avec des femmes charmantes, une matrone vient le tirer par son manteau et l'exhorte à suivre l'exemple édifiant du bienheureux Alberto. Il est impossible de ne pas admirer l'élégance de ces figures, les sveltes proportions qui les caractérisent, la distinction qui se révèle dans leurs gestes, dans la tournure de leurs ajustements, aux plis bien observés, aux fines cassures. L'art a fait un pas, et il est déjà si avancé qu'on ne se croirait pas en 1377, qui est pourtant la date de ces fresques, certifiée par les registres des recettes et dépenses du Campo-Santo. L'artiste florentin fait usage, dans ses fonds d'architecture, d'une perspective qu'il sait uniquement d'instinct. Dans les loges, sur les balcons des édifices qui ferment sa composition, il dessine des figures plus petites, il observe les diminutions que produit la distance; aucune difficulté, d'ailleurs, ne l'arrête. Faut-il peindre l'embarquement de saint Renier pour la Terre-Sainte, il représente une galère voguant avec légèreté sur les eaux, avec ses voiles, ses agrès, sa dunette, ses rameurs, tout son équipage en mouvement, et il s'improvise peintre de marines. Faut-il peindre les tentations du saint par le démon, ses visions sur le Thabor, ses aumônes miraculeuses, l'artiste suffit à tout avec ampleur, avec aisance, et toujours avec une certaine noblesse. Naïvement, il nous montre, dans la même fresque, trois actions différentes du même personnage, ne cherchant à y mettre d'autre unité que celle du sentiment. La Transfiguration, par exemple, qui serait à elle seule, partout ailleurs, une scène imposante, grandiose, ne forme ici qu'un des morceaux de la

troisième fresque d'Andrea. Le Christ, debout et tranquille, resplendit au sein d'une gloire, entre Élie et Moïse. L'artiste n'a pas ajouté, comme plus tard Raphaël, le mouvement de l'Ascension dans l'empyrée à la transfiguration sur le Thabor. Il a simplement divinisé Jésus par la lumière qui émane de son corps transfiguré.

La légende de saint Renier fut continuée par Antonio Veneziano, élève d'Agnolo Gaddi et peut-être de Taddeo. Il eut à la compléter en trois autres fresques, pour lesquelles on s'engageait à lui payer en tout deux cent dix florins d'or. Giotto, lorsqu'il avait travaillé à Padoue, dut entretenir des relations fréquentes avec les Vénitiens, et il n'est pas surprenant que les Gaddi, qui avaient un comptoir à Venise, y aient trouvé quelques jeunes gens désireux d'apprendre la peinture. Antonio Veneziano se rattachait à la tradition de Giotto, mais par le côté le moins élevé de cette tradition. Il ne perdait jamais de vue la nature. Ses pieds touchent toujours la terre. Il n'a pas la grandeur d'Andrea le Florentin; mais il intéresse par le naturel de ses mouvements dessinés sur le vif, par la vérité de ses physionomies et de ce qu'il leur fait exprimer. La fresque où ses qualités se font le mieux voir est celle où il a représenté dans le même cadre le navire qui ramène saint Renier de la Palestine, le miracle de la séparation du vin et de l'eau, et le festin offert au saint de retour, par les chanoines du dôme de Pise.

En mettant pied à terre, chez un hôtelier qui ne se fait pas scrupule d'étendre son vin avec de l'eau, Renier, pour confondre ce digne aubergiste, homme obèse, au teint fleuri, ordonne à l'eau de se séparer du vin dans les tonneaux et dans les verres. Le miracle s'accomplit, la décomposition s'opère en vertu de la céleste alchimie. Vous jugez si tout le monde est surpris, l'aubergiste aussi bien que ses hôtes; mais parmi

les témoins du miracle, il en est qui en sont moins étonnés que ravis, je parle des chanoines déjà assis à table avec saint Renier lui-même, sous une sorte de véranda, soutenue par de fines colonnettes. Les convives sont servis par trois jeunes moines dont l'un regarde dans son verre le vin pur, que traverse la lumière du jour. Jésus avait changé l'eau en vin dans les Noces de Cana : c'était un miracle inspiré par une bonté divine. Saint Renier purifie le vin de l'eau qu'on y a mêlée : c'est un miracle inspiré par le sentiment de la sincérité humaine. Le disciple est resté au-dessous du maître.

CHAPITRE VI.

La loge des Lanzi, œuvre de Benci di Cione et de Simone di Francesco Talenti. — La tour de la Mangia à Sienne. — Palais publics et édifices civils à Sienne, San-Gimignano, Volterre, Arezzo, Prato, Lucques, Pise, Pistoie.

L'histoire d'un peuple n'est écrite nulle part plus clairement que dans son architecture; ses croyances, ses idées, ses mœurs et les altérations qu'elles ont subies, les vicissitudes de sa fortune, les révolutions par lesquelles il a été subjugué ou affranchi, les guerres civiles qui l'ont désolé, les guerres étrangères qui ont abattu ou relevé son orgueil, la richesse que ses victoires lui ont apportée ou que lui ont emportée ses défaites, tout cela est formulé par l'architecture, en lettres de pierre, de marbre ou de granit. La muse de l'architecture et la muse de l'histoire sont deux sœurs inséparables. Ce que l'une raconte, l'autre le fait voir.

En Italie, au treizième et au quatorzième siècle, c'est l'existence commerciale qui s'accuse avec le plus de force dans les innombrables villes, la plupart célèbres, dont se couvre ce beau pays. On n'y peut faire un pas, dans ces villes qui ont toutes une histoire, sans assister, pour parler ainsi, aux péripéties de la lutte continuelle des peuples contre leurs oppresseurs, des républiques italiennes contre leurs tyrans. C'est en Toscane surtout que cette lutte a laissé des traces éclatantes. Pistoie, Pise, Prato, Sienne, Arezzo, Volterre, Cortone, San-Gimignano, Florence, toutes les villes de la Toscane se hérissent de tours, de campaniles fortifiés, de pa-

lais magnifiques qui sont des citadelles privées, et de palais, plus magnifiques encore, qui sont l'asile, l'image et la forteresse des libertés publiques. C'est particulièrement à Florence que l'architecture civile a élevé des monuments admirables, et, sous ce rapport, cette ville, autrefois si terrible, aujourd'hui si aimable, peut être considérée comme le type des villes toscanes.

Nous avons dit que la Renaissance devait être regardée comme la résurrection de la personnalité humaine et de la liberté. Mais, avant d'affranchir l'être humain, il fallait affranchir les êtres collectifs, les communes : ce fut le grand travail de la première Renaissance. La marche progressive, mais lente, de l'humanité vers l'égalité civile fut marquée, en Toscane, par la construction successive des palais publics, des tours et des loges communales.

Les loges, comme les tours, constituaient un privilège aristocratique. Trois choses distinguaient les nobles à Florence : la dignité consulaire, la chevalerie, et la possession d'une loge. Il n'y avait guère que vingt-quatre familles qui eussent le droit de faire sculpter leurs armoiries sur des tours, et, dans ce nombre, il n'y en avait pas plus de seize auxquelles il fût permis d'avoir une loge. La liste de ces familles, tirée de l'ouvrage de Paolo Mini, est citée par M. Rohault de Fleury, dans la *Toscane au moyen âge*. En voici les noms : Pulci, Peruzzi, Canigiani, Tornaquinci, Agli, Cavalcanti, Buondelmonti, Gherardini, Uberti, Bardi, Frescobaldi, Cerchi, Albizzi, Giandonati, Agolanti, Pazzi. Il se trouve dans cette liste des noms qu'il est intéressant de relever.

Les Cavalcanti étaient la famille à laquelle appartenait le poète gibelin Guido Cavalcanti, l'ami de Dante. Buondelmonte était le nom du jeune et beau cavalier florentin qui, pour son infidélité envers sa fiancée, fut assassiné par les

Amidei, et dont la mort fut la cause des querelles entre les guelfes et les gibelins; les Peruzzi étaient des citoyens richissimes dont la race n'a point péri, car ils sont encore représentés à Florence par un de leurs descendants; les Bardi, banquiers fameux, prêtèrent à Philippe de Valois, vers 1340, les sommes énormes dont il avait besoin pour faire la guerre aux Anglais. Le nom des Pazzi devint célèbre au quinzième siècle (en 1478) par la conspiration qui avait pour but le meurtre des Médicis, Laurent et Julien, et qui eut pour effet l'assassinat de Julien dans la cathédrale de Florence.

Ces familles, la fleur de l'aristocratie florentine, étaient les seules qui eussent le privilège d'avoir une loge, aussi les appelait-on *famiglie di loggia.* Mais d'abord, qu'était-ce à proprement parler qu'une *loggia?* La loge, dans le sens italien, est un portique ouvert en avant-corps, pratiqué à l'un des étages d'un palais, pour jouir de la vue et respirer à l'ombre la fraîcheur de l'air. Il convient de distinguer la loge des simples porches qui sont toujours au rez-de-chaussée. Ceux-ci ne sont que des auvents soutenus par deux piliers ou deux colonnes, sur lesquelles on gravait parfois les armoiries du propriétaire, et que l'on exhaussait de quelques marches, avec balustrade pour les garantir de l'humidité. Les malades qui avaient besoin d'air y faisaient transporter leur lit; les familles y prenaient leurs repas dans les temps caniculaires. Mais la loge était un ouvrage d'art. Elle se composait ordinairement de trois arcades couvertes, soit par un toit de tuiles, soit par une terrasse ornée de statues ou de vases. Quelques-unes, entre autres la loge du Bigallo à Florence, étaient fermées de parapets incrustés de marbre qui remplaçaient la balustrade.

Lorsque les guelfes, devenus les maîtres à Florence, eurent fait construire par Arnolfo di Cambio le palais de la Sei-

gneurie et sa fière tour à mâchicoulis et à beffroi, ils voulurent posséder une *loggia.* Cette loge était nécessaire, au surplus, pour offrir un abri aux magistrats de la république lorsqu'ils avaient à paraître en public. Jusqu'au milieu du quatorzième siècle, ils se réunissaient sur une espèce de balcon à balustrade, très peu élevé au-dessus du sol et régnant autour du palais, quand ils devaient recevoir le podestat, ou faire accueil aux nouveaux prieurs élus, ou bien haranguer le peuple, appelé par la cloche du beffroi. Et c'est même du mot *arringare* (en italien haranguer), qu'était venu le nom de *ringhiera* donné à cette petite tribune aux harangues. Comme elle était à ciel ouvert, et que l'intempérie des saisons la rendait souvent incommode, la Seigneurie résolut de faire construire à côté du palais une grande *loggia,* où les magistrats, dans les jours de cérémonie, et les citoyens tous les autres jours, pussent se retirer en cas de pluie ou de soleil ardent, pour vaquer, les uns aux affaires de la république, les autres à leurs propres affaires.

Le décret qui ordonnait la construction de la loge était daté de 1355-56. Mais, pour faire place à l'édifice projeté, il fallait acheter pour les démolir (exproprier, comme nous dirions aujourd'hui) les maisons voisines du palais, et détruire la tour dite *della guardia della moneta* où étaient gardés, en effet, les trésors de la monnaie, et qui se trouvait dans la via Vacchereccia, faisant face au campanile d'Arnolfo. Cela prit du temps; la construction de la loge fut ajournée, peut-être faute d'argent. Toujours est-il que le projet ne fut sérieusement repris qu'en 1376.

Vasari attribue à Orcagna la loge de la Seigneurie, et depuis quatre cents ans on ne l'appelle que la loge d'Orcagna. Mais c'est là une erreur évidente, puisqu'en 1376 André Orcagna était mort depuis quelque temps (on ne sait pas de-

puis combien de temps, probablement en 1368, car il est constaté qu'en cette année même, au mois d'août, il était gravement malade, si malade que les consuls de l'art des changeurs lui retirèrent la commande d'un tableau de saint Mathieu pour l'Or-San-Michele, et transportèrent cette commande à un de ses frères nommé Jacopo). C'est la conclusion de M. Milanesi, et il inscrit cette date de 1368, sans point d'interrogation, en tête de la biographie d'Andrea par Vasari, édition de 1878. La conclusion n'est pas rigoureuse. Orcagna peut avoir été très gravement malade en 1368, et n'être mort que plusieurs années après, dans l'intervalle des huit années qui séparent 1368 de 1376. Les commentateurs de Vasari, si sévères envers l'illustre biographe, sont quelquefois trop indulgents pour eux-mêmes.

En tous cas, puisque l'Orcagna était mort en 1376, année où la loge fut commencée, il est bien certain qu'il n'en est pas l'auteur. Mais il n'est pas impossible qu'il ait fourni quelque dessin, quelque projet en 1356, à l'époque où la construction de la loge fut résolue pour la première fois, lorsqu'il était, lui, dans toute la force de son talent. L'erreur de Vasari n'en subsiste pas moins, et cette erreur est une injustice à l'égard des véritables architectes de la Loge, Benci di Cione et Simone di Francesco Talenti, dont les noms sont écrits dans le livre des délibérations tenu au treizième siècle par les fabriciens de Santa-Reparata, c'est-à-dire du dôme de Florence, avec la mention *eletti capo-maestri della loggia dei signori* (élus maîtres des œuvres de la loge des seigneurs). Comme Andrea Orcagna portait aussi le nom de Cione, qui était celui de son père, la similitude du nom est peut-être ce qui a trompé Vasari en lui faisant prendre Andrea di Cione pour Benci di Cione.

Elle est superbe, en effet, la loge des *Lanzi* (on lui donna

ce nom quand Côme de Médicis, premier grand-duc, y fit camper sa garde de *lansquenets*) non seulement par ses dimensions colossales, mais par le caractère de grandeur et de fière élégance que lui donnent ses proportions. Cette fois, l'arc plein cintre, le seul arc mis en œuvre par l'antiquité classique, est substitué à l'arc en tiers-point, usité dans le moyen âge. Les quatre piliers sur lesquels reposent les trois arcades donnant sur la place et la quatrième arcade en retour qui regarde le Palais-Vieux ont des chapiteaux dont la décoration en feuilles d'acanthe est empruntée de l'ordre corinthien. Les nombreux filets qui répètent la verticale de ces piliers et qui ne sont que le prolongement des archivoltes donnent l'idée d'un faisceau, trait de ressemblance de ces piliers avec ceux de nos cathédrales du moyen âge qui représentent aussi un faisceau de colonnettes. L'architecture gothique, si dépaysée en Italie, si peu en harmonie avec le climat de ce pays et avec les sentiments qu'il inspire, est abandonnée. On ne trouve plus dans ce monument profane les arcs aigus, les colonnettes, les gables, les pinacles, les crochets qui abondent dans les constructions religieuses de notre style ogival, même de celui qu'avait employé Arnolfo à la cathédrale de Florence. L'ornementation de la Loge ne rappelle le gothique que dans la forme des petits arcs trilobés séparant les modillons de la corniche qui couronne si richement, si noblement l'édifice. Il y a aussi une légère réminiscence du gothique dans les triangles lobés formant médaillons pour les figures sculptées en bas-relief sur les tympans des arcs. Ces figures sont les trois vertus théologales, la Foi, l'Espérance et la Charité, qui décorent l'arcade en retour, et les quatre vertus cardinales, la Prudence, la Justice, la Tempérance, la Force, qui décorent les arcades ouvrant sur la place.

La Seigneurie avait demandé les dessins de ces figures à

Agnolo Gaddi, lequel ne se fit pas scrupule, au moins pour quelques-unes, de copier les vertus qu'avait modelées et coulées en bronze Andrea Pisano, sur la porte du Baptistère de Florence. Ce furent des sculpteurs, *intagliatori*, dont les noms étaient restés inconnus jusqu'à nos jours, qui exécutèrent ces belles allégories. Ils s'appelaient Giovanni Fetti, Luca di Giovanni, sculpteur siennois, Piero di Giovanni, artiste brabançon, Jacopo di Piero, qui habitait Florence sur la paroisse Sainte-Apollinaire. Ce dernier fut chargé particulièrement d'un groupe d'animaux, un lion et une lionne auxquels on a dû substituer par la suite le lion antique aujourd'hui placé sur le perron, car ce groupe ne se retrouve plus dans le monument.

Rien ne fut épargné par la République pour donner à l'édifice toute la beauté, toutes les splendeurs possibles. On fit sculpter deux cent cinquante mufles de lion pour faire une frise le long du banc intérieur, orné encore de denticules et d'un rang de feuilles d'eau. La seule figure de la Justice fut payée 50 florins à Giovanni Fetti; un moine de la Vallombrosa, le frère Léonard, fut appelé à couvrir d'une mosaïque de verre le fond des médaillons où se trouvaient encadrés les bas-reliefs des Vertus. Cinq florins lui furent payés pour ce travail, *per lavoro del vetro fabricato da lui per la loggia della Signoria, da porsi d'attorno alle Virtù teologali.* Ce n'est pas tout. Un peintre renommé de Florence, Lorenzo Bicci, eut mission de recouvrir de couleurs et d'or, *auro et coloribus*, les figures sculptées dans les tympans de la Loge, et il reçut, pour les seuls bas-reliefs de la Force et de l'Espérance, quatre-vingt-dix florins d'or. Il va sans dire qu'il ne reste plus, après quatre siècles, aucune trace de ces couleurs ni de cet or.

La simplicité, l'ampleur, la hardiesse, tout rappelle les grandes constructions antiques de Rome. Tous les arcs sont

en plein cintre, aussi bien les arcs diagonaux des trois voûtes d'arête, que les quatre arcades extérieures. Et ce qui rend la Loge des Lanzi un monument admirable, ce sont les proportions. Elles y dérivent du triangle équilatéral. La distance du centre d'un pilier à un autre, ou, comme l'on dit, d'axe en axe, est la même que du pied de l'axe au point de centre de l'arcade, de sorte qu'on a devant soi un édifice dont la longueur est mesurée par trois triangles équilatéraux placés sur la même ligne. Maintenant, si l'on prend d'une arcade à l'autre la distance entre les deux points de centre, et qu'on la place perpendiculairement sur l'un des points de centre, nous aurons la hauteur du monument. De pareilles proportions sont-elles dues au hazard? Évidemment non. Il résulte de ces remarques intéressantes, faites par M. Daniel Ramée, que la longueur de l'édifice, mesuré dans son ossature, est à la hauteur comme deux est à trois. Ces rapports, qui auraient quelque chose d'aride en leur exactitude mathématique, sont légèrement et heureusement modifiés par cette circonstance que l'œil voyant l'édifice dans toute sa longueur, non pas d'axe en axe, mais de l'extrémité d'un premier pilier à l'extrémité du dernier, trouve en cette longueur deux fois la hauteur, plus l'épaisseur totale d'un pilier. Cette différence, d'un vingt-quatrième environ, suffit pour que le regard ne soit pas averti, par l'évidence, d'une géométrie rigoureuse, inexorable. Ici, la longueur est à la hauteur, non pas comme 36 est à 24, ou comme trois est à deux, mais comme 36 est à 23, plus une fraction minime. C'est la différence entre cette fraction et l'unité qui représente l'art se mariant à la géométrie pour en corriger la sécheresse rudimentaire. Le compas que nous avons dans l'œil et dans l'esprit n'est pas le même que celui que nous tenons dans la main.

Les architectes de la Seigneurie apportèrent des soins in-

finis dans la construction de la Loge. Les parties principales, celles qui devaient supporter les fortes pressions, c'est-à-dire les pieds-droits et les voûtes, furent construites en matériaux de choix, en belles pierres parfaitement appareillées. Les tympans et les parties supportées furent maçonnés en briques et recouverts en dalles de revêtement ou en stuc. C'est ce qui explique pourquoi les sculptures ne furent pas refouillées sur place, à même la pierre, mais exécutées dans l'atelier pour être ensuite agrafées et scellées dans le mur. Cela est prouvé par le texte même du livre où sont enregistrées toutes les dépenses, notamment à l'article qui concerne Fetti : *a Maestro Fetti, intagliatore, si paghino fiorini* 50, *e non più, per la figura della giustizia scolpita da lui per porsi sulla loggia.* Ces mots *per porsi* signifiaient clairement que les sculptures étaient placées après coup.

Quand tout fut terminé, c'est-à-dire en 1391, la Loge des Lanzi dut être un magnifique monument avec ses pieds-droits aux chapiteaux corinthiens, ses arcades d'une hardiesse étonnante, ses médaillons trilobés, ses mosaïques d'émail, ses tons de pourpre, d'azur et d'or, ses consoles antiques, son larmier décoré de rosaces dans des métopes carrées et sa frise enfin, ornée de sept *otelle* portant diverses armoiries, celles du peuple florentin qui sont d'argent à la croix de gueules, celles du pape Innocent VI (deux clefs en sautoir), l'écusson des Guelfes, d'argent aux fleurs de lis de gueules, et les armes de la maison d'Anjou, d'azur aux fleurs de lis sans nombre.

La splendeur de l'édifice, sa beauté intacte ne furent pas de longue durée. Un siècle ne s'était pas écoulé que l'on construisait un passage entre la Loge et le palais, pour établir de l'une à l'autre une communication de plain pied. On voulut ménager aux piétons des degrés pour monter et descendre, mais le passage ne fut plus possible pour les chevaux, les

bœufs, les voitures. Enfin, au seizième siècle, Cosme de Médicis fit occuper la Loge par ses lansquenets, ses *Lanzi*. Des trous, des jours de souffrance, furent percés dans la muraille du fond, on ouvrit çà et là des fenêtres de toute dimension, dont l'irrégularité capricieuse et indécente jurait avec la symétrie imposante et noble de tout l'édifice. On affecta de mépriser ce monument superbe où le capitaine du peuple recevait les insignes de son commandement, où l'on armait les chevaliers.

« Les Médicis, dit M. Rohault de Fleury, en s'emparant du pouvoir, voulurent en chasser les anciens souvenirs : ils transformèrent la Loge en musée, et cherchèrent à distraire les Florentins de leurs affaires par le charme d'un art énervant. Sous la statue de la Justice, dont les formes furent déclarées barbares, on vit apparaître le Persée, ce ridicule ancêtre que les Médicis se laissaient attribuer et dont on fit le symbole de la monarchie victorieuse; sous la figure de la Tempérance, on vit se dresser avec une audace révoltante le groupe de Jean Bologne (l'enlèvement des Sabines) qu'on peut appeler le triomphe de la volupté. Les poètes chantèrent alors la résurrection de l'art; le peuple s'amollit sous l'influence de ces modèles sensuels; il dédaigna ses antiques vertus, dont les allégories furent oubliées dans leurs niches gothiques et la postérité salua cette révolution du nom hypocrite de renaissance... »

Il y a beaucoup de vrai dans cette boutade d'un écrivain passionné pour l'architecture et pour les idées du moyen âge, et qui n'aime pas la renaissance, surtout celle qui florissait sous le règne des Médicis, au temps de Michel-Ange et de Vasari. La vérité est que les sculptures tourmentées et ronflantes, maniérées et pittoresques de Jean Bologne et de Benvenuto Cellini forment une dissonance cruelle avec le style

élégant sans doute, mais grave, imposant et sévère de la Loge bâtie par Benci di Cione et Simone di Talenti. Et comment aurait-elle tant plu à Michel-Ange, cette Loge des Lanzi, si elle n'avait pas eu un grand caractère? Lorsqu'il fut consulté par Cosme de Médicis sur la question de savoir comment on pourrait faire une place magnifique autour du Palais-Vieux, il répondit : « Le meilleur parti à prendre, c'est de continuer la Loge des Lanzi tout autour de la place. »

Il est remarquable que presque tous les noms des grands artistes de la Renaissance ne sont que des prénoms et sont portés par des hommes sortis du peuple et nés dans les conditions les plus obscures. Ils s'appellent Jean, fils de Pierre, Paul, fils de Jean, André, fils de Nicolas. Giotto lui-même, le plus grand peintre de la Renaissance, s'appelle Ambroise, Ambrogiotto, et il est le fils d'un paysan dont il garde les moutons. Benci di Cione, l'un des architectes de la Loge, était né à Côme. Il vint à Florence pour y apprendre le métier de maçon. Il travailla au palais du podestat, et à l'Or-San-Michele, et, peu à peu, de simple ouvrier il devint maître. La République l'employait comme ingénieur dans ses expéditions militaires. Il siégea dans le conseil des prieurs en 1367 et 1374. Il fut l'ambassadeur envoyé par la Seigneurie à Arezzo, en 1385, lorsque la Loge n'était pas encore finie.

Il était bien juste que le peuple qui avait vu sortir de son sein tant de grands artistes eût, lui aussi, son palais, sa loge, sa tour, et qu'il lui fût permis d'élever de ses mains les monuments de sa noblesse collective et de sa liberté. Il advint en Italie ce qui arriva dans le nord de la France, lorsque les communes commencèrent à se constituer avec la permission du roi et quelquefois sous sa protection. Les villes, devenues des républiques, se fortifièrent, bâtirent un hôtel de ville, un *palazzo publico,* élevèrent une tour servant de beffroi et

consacrèrent ainsi leur affranchissement. Au treizième, au quatorzième et au quinzième siècle, les villes d'Italie construisirent à l'envi des palais publics, et l'architecture civile fut inventée.

A Sienne, la prodigieuse tour de la *Mangia,* plus haute que celle d'Arnolfo, mais peut-être moins belle de proportions, était commencée par Agostino et Agnolo (deux architectes siennois qui étaient aussi des sculpteurs éminents) et achevée par Muccio, qui la munit de cloches dont la plus grosse pèse 36,000 kilogrammes. Bâtie en briques appareillées dans la perfection, surmontée de mâchicoulis et couronnée d'un beffroi où un Jaquemart venait frapper les heures, cette tour n'a pas moins de cent mètres de hauteur. Le palais qu'elle domine est un édifice grandiose, une réunion de palais qui témoigne des sentiments de dignité et de fierté qui animaient alors les communes. Et que de choses dans ce palais public de Sienne! Des salles majestueuses pour les délibérations des magistrats municipaux, salles décorées de fresques par Simone di Martino, Lorenzetti et autres, un palais où le podestat rendait la justice, des prisons où l'on enfermait tour à tour les vaincus de la guerre civile, guelfes ou gibelins, une chapelle magnifiquement ornée, que l'architecte avait ménagée dans le soubassement de la grande tour, une mappemonde, immense carte géographique dessinée et peinte par Ambrogio Lorenzetti, une colonne de bronze pour porter une statue, enfin une horloge placée au bas de la tour et à laquelle travaillèrent successivement des mécaniciens italiens ou étrangers, entre autres un Français nommé Bertin, appelé de Rouen pour régler à son tour cette horloge alors célèbre et monumentale.

Pas une ville en Toscane qui n'eût au quatorzième siècle son palais public. Il y en avait un à San-Gimignano avec un beau campanile, qui se distinguait par un beffroi des innom-

brables tours dont la ville est toute hérissée. Il y en avait un à Volterra d'une beauté mâle. Il se composait de trois étages, percés sans régularité ni symétrie de fenêtres trapues, vigoureusement accusées par l'ombre que forme la retraite de leur tableau. A Arezzo, où, suivant le proverbe arétin, les pierres mêmes parlent, *parlano a Arezzo ancora i sassi,* s'élevait un palais de la commune, mais Côme de Médicis le fit détruire parce qu'il était trop voisin de la citadelle qu'il venait de bâtir pour contenir la ville. A Prato, le palais des prieurs est formé d'une ancienne tour à laquelle on a rajusté un *palazzino* en faisant régner sur les deux bâtiments le même crénelage, et il accuse les vicissitudes du pouvoir communal qui, menacé d'abord par la famille à laquelle appartenait cette tour, l'a ensuite annexée à la construction populaire. Au-dessus de la porte, qui donne sur une *ringhiera* où l'on monte par un escalier extérieur, un joli tabernacle ogival avec gable contient une statue du roi Robert, protecteur de la commune. Les trois étages de ce petit palais sont éclairés par des fenêtres géminées dont les baies en tiers-point sont séparées par un meneau de marbre et enveloppées par un arc supérieur à claveaux appareillés. Les tympans sont décorés d'écussons; et malgré son irrégularité qu'on n'a pas pris la peine de dissimuler, la façade, flanquée aux deux extrémités de son crénelage de merlons doubles en largeur et en élévation, annonce autre chose qu'une demeure privée.

A Lucques, c'est le palais du tyran Castruccio qui devient à la fin du quatorzième siècle le palais communal, avec ses cours et ses jardins magnifiques, ses immenses fenêtres à quatre baies divisées par trois colonnettes et réunies par un grand arc plein cintre, avec ses vastes salles, ses chambres secrètes et son oratoire. A Pise, ville gibeline par excellence, le peuple avait son palais des *Anziani* surmonté d'un campanile élégant

servant de beffroi. Mais ce palais n'a pas l'aspect sévère et sombre de ceux qui ont la même destination dans les autres villes. Il est percé de fenêtres si nombreuses et si rapprochées que les vides l'emportent de beaucoup sur les pleins, ce qui lui donne une physionomie toute différente.

Là où les pleins l'emportent au contraire sur les vides, comme dans les beaux palais publics de Pistoie, l'architecture prend un caractère imposant et fort, plus convenable à la résidence des magistrats du peuple ou de ceux qui, en son nom, rendent la justice. Ainsi, en Italie, c'est le sentiment de la liberté et le génie guelfe qui ont créé les plus fiers monuments de l'architecture civile.

CHAPITRE VII.

Lorenzo di Maitano, directeur des travaux au dôme d'Orvieto. — Agostino di Giovanni et Agnolo di Ventura. Le tombeau de l'évêque Guido Tarlati à Arezzo. — Domenico et Giovanni, fils d'Agostino. — Vie et ouvrages de Jacopo della Quercia.

Nous avons vu comment une école de peinture s'établit à Sienne à la fin du treizième siècle et comment Guido Sanese précéda de quinze ou seize ans l'avènement de Giotto à la souveraineté de l'art. Une école de sculpture s'était formée aussi à Sienne; mais l'initiateur, le chef de cette école avait été un étranger, Nicolas de Pise. Lorsque cet artiste vraiment supérieur fut appelé à Sienne, pour y sculpter la chaire du Dôme, il y trouva un certain nombre de sculpteurs qui n'étaient, à vrai dire, que des artisans plus ou moins habiles, des tailleurs de pierre, réunis en corporation et tenant chacun ce qu'on appelle aujourd'hui un atelier, ce qu'on appelait alors une boutique, *bottega.* A l'arrivée de Nicolas Pisano, qui était accompagné de son fils Giovanni, d'Arnolfo di Cambio, de Donato et de Lapo, tous ses élèves, les artistes siennois ne montrèrent aucune jalousie, et, reconnaissant leur maître, ils ne songèrent qu'à tirer profit des enseignements qu'ils puiseraient dans ses ouvrages. « La chaire de la cathédrale de Sienne, dit le père Della Valle, fut un nouveau cheval de Troie d'où sortirent les premiers sculpteurs de Sienne et de Florence. »

Il résulte des documents publiés par Milanesi et autres archéologues toscans, que les artistes siennois, aussi bien les

peintres que les sculpteurs de bâtiments, *maestri di pietra*, comme on les appelait, étaient, encore une fois, du temps de Simone di Martino, de véritables artisans, et tenaient boutique de tous les ouvrages qui pouvaient se vendre tout faits, tels que chapiteaux, mascarons, feuillages, fleurs de lis, ornements de frise, moulures de chambranles et d'archivoltes, mufles de lion, et objets pouvant servir à blasonner les armoiries. Pour modeler la forme humaine, ces artisans n'avaient pas l'éducation nécessaire, ils n'en connaissaient pas les proportions, ils l'exécutaient grossièrement, témoin les figures que l'on voit dans la chapelle de saint Ansano, au dôme de Sienne.

Mais, à la fin du quatorzième siècle, les choses avaient un peu changé, l'école pisane avait laissé à Sienne des traces brillantes de son passage, la beauté antique avait été entrevue, l'art avait progressé. Les *intagliatori* étaient devenus des artistes. Dans le nombre — ils étaient environ soixante — il ne faut nommer que ceux-là qui sont dignes d'avoir un pied dans l'histoire. Nous ne parlerons que pour mémoire de Ramo di Paganello qui fut exilé pour avoir maltraité sa femme au point de la faire mourir, et dont on voit encore une statue de saint François sur la porte de l'église dédiée à ce saint, de Goro di Gregorio qu'il ne faut pas confondre avec le florentin Goro, élève de Nicolas de Pise. Le Goro de Sienne a exécuté d'assez lourds bas-reliefs à Massa di Maremma, sur le mausolée de l'évêque Cerbon, dans la cathédrale. Mais il importe de jeter un coup d'œil rétrospectif sur quelques sculpteurs siennois qui sortirent de leurs boutiques obscures pour se faire un nom dans toute l'Italie.

Celui d'entre eux qui s'appelait Maitano di Lorenzo eut un fils, Lorenzo di Maitano (ou Maitani) qui, après avoir appris la sculpture, l'art du bronze et la profession de mosaïste, devint, par-dessus le marché, un célèbre architecte. La cathé-

drale d'Orvieto fut son ouvrage. Sans revenir sur ce que nous avons dit touchant cet édifice gothique, mais d'un gothique italianisé, dans lequel, contrairement au principe qui domine notre architecture française du moyen âge, la décoration n'est pas la résultante de la construction, il convient de signaler ce monument comme ayant été un vaste chantier où travaillèrent pendant quarante ans (de 1290 à 1330) tout une légion d'architectes, de sculpteurs, de peintres en mosaïque, divisés en brigades, sous les ordres de Lorenzo Maitani. Une armée d'*intagliatori* et de *scarpellini* préparaient les matériaux au dehors. Les marbres rares venaient de Rome, dit le père Della Valle; les marbres noirs étaient envoyés de Sienne, les albâtres de Sant'Antimo, près de Radicofani en Toscane, et les autres pierres de Castelgiorgio, lieu voisin de Bagnorea, d'où l'on extrait une espèce de silex ferrugineux qui résiste aux intempéries durant des siècles. D'Albano et de Castelgandolfo, où les travailleurs se retiraient pendant les chaleurs de l'été, les marbres débités, épannelés pour la mise en œuvre, étaient expédiés sur des chariots traînés par des buffles ou remontaient le Tibre jusqu'à Orte.

Les garçons recevaient deux sous par jour, et les maîtres sculpteurs six sous. Le désir de voir s'élever rapidement la cathédrale d'Orvieto était si vif dans la population de la ville et des campagnes environnantes que les ouvriers volontaires étaient aussi nombreux que les travailleurs salariés, si bien qu'en huit années l'édifice fut assez avancé pour que le pape Boniface VIII pût y célébrer la messe pontificale.

La façade du dôme d'Orvieto, couverte, surchargée même de sculptures et de mosaïques, n'est guère mieux conçue que celle du dôme de Sienne. Tandis que la principale entrée est en plein cintre et de style roman, les portes latérales présentent une ogive émoussée. Les portes sont surmontées de gables

aigus derrière lesquels passe une galerie à balustrade dont la ligne horizontale coupe sèchement les perpendiculaires de l'édifice. La partie supérieure se compose de trois murs triangulaires, flanqués de quatre tours en forme de pinacles, c'est-à-dire terminés en aiguille. L'aride symétrie de ce frontispice n'est pas digne, à notre sens, de l'admiration qu'il excite parmi les voyageurs prévenus.

Il n'est pas facile aujourd'hui, malgré l'abondance des documents puisés par Della Valle dans les archives du Dôme, de savoir autrement que par conjecture quels sont les auteurs de tel ou tel morceau. Après avoir écarté, comme impossible, la collaboration de Nicolas Pisano, qui était mort avant la fondation de la cathédrale, et celle d'Arnolfo di Cambio, qui inventa et exécuta, il est vrai, un mausolée à San-Domenico d'Orvieto, mais qui dut quitter la ville l'année même où fut posée la première pierre de la cathédrale, on a beaucoup de peine à fixer l'attribution de tant de bas-reliefs auxquels tant d'artistes durent mettre la main.

Lorenzo Maitani, l'architecte en chef, passe pour avoir modelé et fondu en bronze les quatre évangélistes, placés au-dessus de la corniche interrompue par les portes latérales. Les bas-reliefs sur la tour dite de la Création sont-ils l'ouvrage d'Andrea Pisano et de son fils Nino? Sur ce point, on peut s'en rapporter à un juge compétent, M. Perkins : « Le fait est possible, dit-il, mais, nous l'avouons, dans ces compositions, chefs-d'œuvre de grâce naïve et de simplicité, nous ne trouvons rien qui rappelle l'Andrea Pisano du Baptistère de Florence, et moins encore son fils Nino, dont le style doux et gracieux est toujours quelque peu entaché d'affectation. »

Parmi les sculpteurs qui décorèrent la façade du dôme d'Orvieto, il en est deux dont nous avons déjà prononcé les noms, et sur lesquels il convient de revenir : Agostino di Gio-

vanni et Agnolo di Ventura, qui sans être frères, comme le dit Vasari, furent presque inséparables et pratiquèrent la fraternité dans l'art. Vasari raconte que Giotto, passant par Orvieto (vers 1329) pour se rendre à Naples, auprès du roi Robert, s'arrêta naturellement devant cette cathédrale qui était sur le point d'être finie, et qu'il y remarqua les figures de prophètes exécutées par Agostino et Agnolo. Le peintre florentin conçut une si haute idée de leur talent qu'il se lia d'amitié avec eux et les recommanda chaudement à Pierre Saccone di Pietramala, qui projetait alors d'élever un tombeau à l'évêque Guido Tarlati di Pietramala, seigneur d'Arezzo. Sur la recommandation de Giotto, le travail fut confié aux deux artistes siennois.

Le mausolée de Guido Tarlati dans la cathédrale d'Arezzo, bel édifice du treizième siècle, bâti au sommet de la colline sur laquelle est située la ville, est un des plus vifs souvenirs de nos voyages en Italie. En entrant dans cette église (dont les architectes furent Jacopo di Lapo, celui qui a construit la basilique d'Assise, et le peintre arétin Margharitone), nous fûmes éblouis par la splendide lumière qu'y répandaient les vitraux d'un peintre verrier français, Guillaume de Marseille. Cette lumière décomposée en couleurs de rubis, de topaze, de saphir et d'émeraude communiquait une chaleur et une teinte merveilleuses aux sculptures d'Agostino et d'Agnolo, comme à celles du maître autel qu'on attribue à Jean de Pise ; ce fut donc aux rayons d'une lumière diamantée que nous regardâmes longtemps le tombeau de l'évêque gibelin, excommunié par le pape. Les hauts faits d'un prélat qui ne cessa de guerroyer se prêtaient à varier les compositions des bas-reliefs dont on voulait orner son tombeau, encastré dans la muraille du bas-côté et suspendu sur de minces consoles. Le belliqueux évêque y est représenté élevant des fortifications, assiégeant

des villes, prenant à l'assaut des châteaux forts, mettant le feu au Monte-Sansovino, détruisant Laterina, couronnant le roi de Bavière, et rapporté mort à Arezzo. Toutes ces sculptures, il faut en convenir, bien qu'un peu trapues, ont quelque chose de giottesque, c'est-à-dire qu'elles sont naïves et animées, et il n'y a rien d'invraisemblable à ce que Giotto en ait fourni les dessins à Pietramala, comme l'affirme Vasari, mieux informé que personne, en sa qualité d'Arétin, touchant les ouvrages d'art exécutés dans sa ville natale.

En somme, les bas-reliefs d'Agostino et d'Agnolo ou plutôt leurs demi-reliefs sont pleins de verve et de mouvement. Ils se compliquent d'architectures, de paysages, de chevaux, de soldats armés, et ils forment un riche accompagnement au motif principal du mausolée, où l'évêque couché, comme dit le poète,

> Dans ce lit où jamais le dormeur ne remue,

est gardé par deux anges qui tiennent les courtines de son lit.

Agostino et Agnolo ne se séparèrent même pas pour des ouvrages d'architecture. Ensemble ils construisirent à Sienne la tour *della Mangia,* qui fut achevée par Muccio en 1344, et la salle du conseil dans le palais public. Ensemble ils furent appelés à Bologne, et ils y furent employés, entre autres choses, à élever une forteresse; voici dans quelle circonstance : Le pape Jean XXII, qui avait succédé à Clément V, trouva le siège pontifical établi à Avignon, et il le maintint dans cette ville. Mais les Italiens réclamaient vivement le retour du pape et de sa cour en Italie. Jean XXII avait promis aux Bolonais de fixer sa résidence dans leur ville; toutefois, il demandait pour sa sûreté à y avoir une demeure fortifiée. Agostino et Agnolo apportèrent dans leur construction une grande célérité. Cependant, comme le pape ne paraissait pas

disposé à tenir sa parole, les Bolonais irrités démolirent la forteresse.

Chose remarquable et qui ne se voit plus de nos jours, les artistes avaient alors des aptitudes si diverses que nos sculpteurs siennois furent chargés, sans difficulté aucune, d'un travail qui exigeait les connaissances familières à un ingénieur. Le Pô ayant débordé en 1330, avec une impétuosité qui ne s'était jamais vue, les campagnes furent inondées à une grande distance du rivage. Dix mille personnes périrent. Les villes de Mantoue et de Ferrare étaient couvertes d'eau et elles présentaient, disent les chroniqueurs contemporains, un spectacle horrible. Le soin de réparer les désastres causés par ce débordement, de rétablir les digues et les chaussées, fut confié à Agostino et Agnolo que l'on fit venir tout exprès de Bologne. Ils s'acquittèrent parfaitement de cette mission et en furent généreusement récompensés par Louis de Gonzague, seigneur de Mantoue.

Les deux amis firent encore œuvre d'ingénieurs, à Sienne, lorsqu'il fut question d'amener les eaux d'une fontaine sur la place del Campo, en face du palais public. Comme il travaillait à dessiner les ornements de cette fontaine, Agostino mourut, vers 1350; son compagnon qui s'était, pour la première fois, séparé de lui, deux ans auparavant, était mort à Assise, où il érigeait et sculptait le tombeau de la famille Orsini dans l'église séraphique.

Si nous faisions l'histoire particulière de la sculpture italienne, nous aurions à parler quelque peu des artistes siennois qui succédèrent aux architectes-sculpteurs Agostino et Agnolo. Nous dirions les ouvrages des deux fils d'Agostino, l'un, Domenico, qui fut orfèvre, l'autre, Giovanni, qui fut sculpteur; nous ferions état des œuvres de Gano, qui furent les tombeaux de deux évêques, Tommaso di Andrea et Raniero Porrina,

tombeaux ornés de figures dont la vérité triviale est parfois saisissante. Nous n'oserions passer sous silence ni Brunaccio dont le nom se rattache aux plus anciens pavements du dôme de Sienne, et qui reçut de sainte Catherine des lettres édifiantes, des exhortations pieuses, dont sans doute il avait besoin, ni Cellino di Nese, à qui l'on doit le tombeau du charmant poète Cino da Pistoja. Pour le dire en passant, Cino fut un génie singulier. Aussi amoureux que Dante et Pétrarque, mais d'une autre manière, il célébra dans ses vers inconstants diverses beautés. Jurisconsulte et poète tout ensemble, il sut commenter admirablement le Digeste et ciseler des sonnets dans ce goût délicat jusqu'au raffinement, qui devint celui de Pétrarque. Mais l'engagement de retracer l'histoire de la Renaissance italienne ne nous oblige pas à découvrir le secret d'ennuyer, qui serait celui de tout dire. C'était un adage des Romains que le préteur ne doit pas s'occuper des petites choses : *De minimis non curat prætor.* Cet adage est une leçon pour l'historien.

Il nous suffira donc de nous arrêter aux ouvrages des artistes les plus illustres ou les plus dignes de l'être, et il n'en est pas, à Sienne, de plus considérable que le sculpteur Jacopo della Quercia. Cet homme éminent était sorti, comme Orcagna, d'une boutique d'orfèvre. Son père, qui était de Quercia Grossa, château voisin de Sienne, lui enseigna l'orfévrerie. Ses maîtres pour la sculpture furent Luca di Giovanni ou Goro. A l'âge de dix-neuf ans, il eut une occasion éclatante de se signaler en élevant la statue équestre en bois du capitaine gibelin Giovanni d'Azzo Ubaldini, qui devait figurer aux obsèques de ce capitaine, au-dessus d'un catafalque. Les membres de cette statue étaient des pièces de bois attachées avec des cordes et rembourrées de foin et d'étoupe. Sur cette armature, le jeune artiste avait modelé les formes du cheval et du cava-

lier avec de la terre mêlée de bourre de lin, et il avait achevé le tout avec de la pâte et de la colle. Ce genre d'ouvrage fut une invention de Jacopo. Une fois sèche, la sculpture, ainsi pratiquée, devient légère quoiqu'elle paraisse pesante. Peinte en blanc, elle joue le marbre et elle n'est pas sujette à se fendre comme le serait une sculpture pétrie avec de la simple terre.

La destinée voulut que Jacopo della Quercia quittât de bonne heure son pays, et pour le motif le plus honorable. Un de ses patrons, Orlando Malevolti, fut exilé de Sienne parce qu'il s'était opposé à la capitulation honteuse qui livrait la République de Sienne à Jean Galéas Visconti, duc de Milan. Jacopo tenait à partager le sort de son protecteur et volontairement il émigra.

Ceci se passait en 1391, quand Jacopo était âgé de vingt ans. Où alla-t-il? on l'ignore. Ce n'est que dix ans après qu'on entendit parler de lui à Florence, dans une circonstance solennelle pour un artiste. Depuis qu'Andrea Pisano avait modelé et coulé en bronze une des portes du Baptistère, les Florentins désiraient faire exécuter les deux autres portes de ce monument, et ils espéraient bien cette fois qu'ils n'auraient pas besoin de recourir à des sculpteurs étrangers. Cependant, lorsque les consuls de Calimala, d'accord avec la seigneurie de Florence, ouvrirent un concours pour les modèles des deux portes du Baptistère, ils consentirent à y admettre les artistes des États voisins.

Un des concurrents fut Jacopo della Quercia. Les autres étaient Nicolò Lamberti, d'Arezzo, Francesco di Valdambrina, orfèvre et sculpteur de Sienne, Simone da Colle di Val d'Elsa ; mais deux Florentins se présentèrent avec eux à ce concours mémorable : ils s'appelaient Lorenzo Ghiberti et Brunelleschi. La Seigneurie leur assigna un traitement ho-

norable qu'ils devaient toucher une année durant, et il fut stipulé qu'à l'expiration de ce délai, chacun d'eux fournirait un panneau de bronze, égal en dimensions à ceux qui divisaient les battants de la porte, et représentant le *Sacrifice d'Abraham.* On avait choisi ce sujet, dit Vasari, parce que les compétiteurs pouvaient y montrer la variété de leurs talents dans l'expression du nud, des draperies, des animaux et du paysage, et dans l'art de ménager les reliefs, depuis le plus bas jusqu'au plus haut. Le concours fut jugé par trente-six artistes, venus de tous les points de l'Italie. Les premiers modèles écartés furent ceux de Nicolò Lamberti et de Simone da Colle. Celui-ci n'avait guère montré dans le sien que l'habileté d'un praticien consommé. Celui-là avait modelé lourdement ses figures. L'on reconnut de belles têtes et une fonte bien réparée dans lè modèle de Valdambrina, mais la composition en était confuse. La sculpture de Jacopo della Quercia, bien dessinée d'ailleurs, manquait de finesse et d'élégance. Il fut donc éliminé à son tour et, pour le jugement définitif, on ne réserva que les modèles de Lorenzo Ghiberti et de Brunelleschi. Nous dirons plus tard comment ce fut Ghiberti qui l'emporta.

A la suite de cet échec, Jacopo della Quercia quitta Florence, et fut conduit par sa fortune à Ferrare. Là il eut des travaux. On lui demanda une madone qui devait être placée dans la cathédrale et qui est aujourd'hui dans le chapitre des chanoines. Il eut à faire aussi les sculptures d'un tombeau, celui du médecin Vari ; mais ces sculptures furent dispersées lorsque l'on détruisit l'église Saint-Nicolas, où elles étaient. Les tombeaux périssent aussi, comme les ruines.

Pendant qu'il mettait la dernière main à ces ouvrages, Jacopo fut mandé à Sienne par la Seigneurie pour élever une fontaine sur la grande place de la cité. Déjà les eaux y avaient

été conduites par les soins d'Agostino et d'Agnolo; mais il n'existait encore que des tuyaux, *bottini*. Depuis le onzième siècle (1081), les Siennois possédaient une fontaine, la *Fontebranda,* laquelle, en dépit des commentateurs, n'est pas celle que Dante a rendue fameuse en faisant dire au faux monnayeur Adamo, de Brescia, qu'il rencontre en enfer :

Ma s'io vedessi qui l'anima trista
Di Guido o d'Alexandro o di lor frate,
Per Fontebranda non darei la vista.

« Je ne changerais pas la joie de voir ici pâtir avec moi Guido de Romena, ou Alexandre, ou leur frère, contre le plaisir de me désaltérer à la Fontebranda. » La fontaine dont parle le poète est celle qui, sous le même nom, se trouve dans le château de Romena, appartenant alors aux comtes Guido et Alexandro qui firent fabriquer par Adamo de Brescia la fausse monnaie pour laquelle il fut brûlé vif.

Jacopo ayant pris l'engagement qu'on lui demandait, de bâtir et sculpter la fontaine avec les matériaux qu'il fournirait, pour la somme totale de 2000 florins d'or, se mit à l'œuvre et dessina son monument tel qu'on le voit encore sur la place del Campo. Il le conçut comme un mur de marbre avec deux ailes en retour, c'est-à-dire formant la moitié d'un rectangle. Ce mur est divisé par des niches, au nombre de neuf, dont cinq sur le mur du fond, et deux sur chacune des deux ailes. La niche du milieu devait contenir une statue de la Vierge, patronne de la cité, et celle-là était séparée des autres par deux niches plus petites dans lesquelles seraient placées deux figures d'apôtres. Les vertus chrétiennes devaient remplir les grandes niches, et, sur les côtés, le dessin indiquait des bas-reliefs, la création d'Adam et son expulsion du Paradis. Le bassin était orné de figures d'enfants chevauchant

des monstres marins; on y voyait aussi des loups, emblème de la cité qui se vantait d'avoir été jadis une colonie romaine.

Le dessin de Jacopo fut exposé dans la salle du Conseil, au palais public, et il fut approuvé de tout le monde. Sept ans s'écoulèrent, de 1412 à 1419, avant que la construction et les sculptures de la fontaine fussent terminées. Il faut croire que Jacopo était un homme inconstant, ou qu'il était mal à son aise dans une ville constamment déchirée par les factions, car son travail à Sienne fut retardé par de continuelles interruptions. Il était appelé à Lucques par le seigneur de cette république, un instant libre et redevenue esclave, Paolo Guinigi, jeune tyran aussi insolent que fastueux, qui avait rétabli l'ancien despotisme de Castruccio. Il s'agissait pour le sculpteur siennois d'élever un tombeau à la femme de Guinigi, Ilaria di Carretto. L'artiste apporta dans ce mausolée des qualités personnelles. Il n'imita point la composition, alors tant de fois répétée, de deux anges qui soulèvent les rideaux du lit mortuaire. Il représenta sur le piédestal des enfants en bas-relief tenant des festons. Il mit de la grâce et une chaste élégance dans la statue couchée d'Ilaria dont les mains reposent avec abandon sur sa draperie et dont la tête porte sur des coussins, sans y faire la moindre pression. Ce détail saisissant a été l'objet d'une belle observation de M. Ruskin. Le réalisme aurait voulu que la tête parût enfoncée dans les coussins, mais le sculpteur les a représentés comme des emblèmes du dernier sommeil, et non comme des coussins réels sur lesquels pèserait une tête vivante.

Cependant les Siennois, jaloux de voir Jacopo exercer ailleurs ses talents quand il avait à les employer pour eux, lui adressaient de continuels reproches, le sommaient de tenir sa parole, le menaçaient d'une amende de 300 florins s'il ne

venait pas terminer la fontaine. Cette même ville d'où il avait dû s'exiler dans sa jeunesse s'irritait de son absence et le persécutait maintenant de son estime. Enfin Jacopo découvrit sa fontaine en 1419, et ce fut l'occasion d'une fête qui dura huit jours. Le peuple manifesta par des danses et des illuminations sur la place del Campo et dans la ville le plaisir de voir couler une eau pure dans un bassin si magnifiquement orné. On donna le nom de *Fonte Gaja* au monument de Jacopo, et on ne l'appela plus lui-même que *Jacopo della Fonte.*

Les figures qui décorent la Fonte Gaia ont de la grâce et du mouvement, mais les draperies en sont si abondantes que les corps qui en sont revêtus disparaissent sous des plis trop nombreux. Au lieu de s'en tenir aux cassures motivées par les formes que l'étoffe recouvre, l'artiste les multiplie sans raison et les chiffonne quelquefois sans dignité.

La lourdeur des draperies, leur ampleur inutile, c'est là le défaut de Jacopo della Fonte, et ce défaut se retrouve dans les bas-reliefs, d'ailleurs admirables sous d'autres rapports, qu'il a sculptés sur la porte principale de San-Petronio, à Bologne. Le plus grand éloge qu'on en puisse faire, c'est que Michel-Ange et Raphaël s'en sont inspirés, car la fresque de la *Création d'Ève,* dans la chapelle Sixtine, est une imitation non dissimulée du bas-relief de Jacopo sur le même sujet, et la fresque de Raphaël qui, dans les Loges du Vatican, représente Adam et Ève chassés du paradis est également empruntée de la composition du même sculpteur. Les gestes, les mouvements, les attitudes de Raphaël et de Michel-Ange sont les mêmes que ceux de Jacopo. Le style seul a changé, et si l'artiste siennois n'a pas su atteindre à la fierté sublime du dessin de Michel-Ange ni au grand goût du dessin de Raphaël, il faut convenir qu'il s'est élevé déjà bien haut, lui qui florissait un siècle avant ces deux maîtres souverains. La première femme dans la sculp-

ture de Jacopo est naïvement aimable, elle sourit à son Créateur, ravie d'être au monde et d'y être venue si jolie.

Pauvre Jacopo! malgré tout son talent, il mena une vie malheureuse, constamment tiraillé entre les Siennois, les Lucquois et les Bolonais, menacé de prison par les uns, d'amende et de procès par les autres. Son grand travail de San-Petronio lui fit éprouver toutes les angoisses que Michel-Ange éprouva cent ans plus tard, à propos du tombeau de Jules II. Réfugié pour quelque temps à Parme, il écrivait aux Bolonais : « *Je n'ai pas besoin d'aller chez vous pour me consumer dans la misère, on peut trouver en tout lieu du monde les moyens de vivre misérablement.* » Pour le ramener à Sienne et pour l'y retenir, les Siennois l'avaient nommé *operajo del Duomo,* chef de la fabrique du Dôme, et ils lui avaient fait signer l'engagement d'exécuter un bas-relief de bronze pour leur Baptistère, et une statue de saint Paul pour le portique, appelé depuis la *Loggia dei Mercanti*. Mais, accablé d'ennuis, malade, épuisé de fatigue, à bout de forces, il ne put terminer les travaux qu'on exigeait de lui, et il mourut en 1438, regrettant d'avoir consacré sa vie à un art qui l'avait abreuvé d'amertume.

On a remarqué entre Jacopo della Quercia et Michel-Ange plus d'un trait de ressemblance. Il est certain que Jacopo fut un des précurseurs de Buonarotti dans la sculpture, comme le furent Orcagna et Luca Signorelli pour la peinture.

CHAPITRE VIII.

Brunelleschi. — Son amitié avec Donatello. — Séjours et travaux à Rome. — Concours de la coupole de Santa-Maria-del-Fiore.

Il y a des hommes, dit Vasari, qui ne sont pas contents et qui ne laissent pas leur vie en repos, tant qu'ils n'ont pas entrepris quelque chose de difficile ou même d'impossible et qu'ils ne l'ont pas merveilleusement mené à fin. Ces hommes qui ont l'âme grande et pleine d'une ambition démesurée sont souvent petits de taille et d'une complexion chétive, et si l'on ne trouve pas en eux ce premier aspect de grâce attrayante que la nature devrait donner à ceux qui brillent par quelque talent supérieur, il ne faut pas pour cela les dédaigner, leur faire la moue, *torcere il muso,* car il est certain que sous les mottes de terre se cachent les mines d'or.

Cette observation de notre biographe se rapporte au célèbre architecte florentin Filippo di ser Brunellesco, qu'il est d'usage d'appeler Brunelleschi. Il appartenait à une famille riche et distinguée. Son père, ser Brunellesco, était notaire de la République. Sa mère, Giuliana di Giovanni di messer Giuliano degli Spini, avait reçu en dot une maison située vis-à-vis l'église San-Michele degli Antinori, aujourd'hui remplacée par celle de San-Gaetano. Son bisaïeul, nommé Cambio di Tura, avait exercé la médecine. Après avoir donné à son jeune fils une bonne éducation, ser Brunellesco voulut en faire soit un notaire, soit un médecin; mais, lui voyant une inclination

naturelle et forte pour les choses d'art et les ouvrages de la main, il le mit en apprentissage chez un orfèvre. Là Filippo fit de tels progrès qu'il sut bientôt enchâsser une pierre fine aussi bien que les plus vieux maîtres. Il s'exerça aussi à graver des nielles et à travailler la grosse orfévrerie. En ce genre on voit encore, de sa main, à la cathédrale de Pistoie, des figures en argent représentant des prophètes à mi-corps, qui sont placées sur l'autel de la chapelle San-Jacopo. Il ne tarda pas non plus à exceller dans l'art du bas-relief dont il semblait avoir reculé les limites. Mais non content d'avoir acquis en ce genre un talent rare, il conçut l'ambition de s'élever à la grande sculpture à l'exemple d'un tout jeune homme appelé Donato ou Donatello, qui commençait à faire parler de lui, et dont il devint bientôt l'ami inséparable.

Le génie de Brunelleschi le rendait propre à tous les arts. Il apprit en peu de temps la mécanique et sut faire de belles et bonnes horloges. Il étudia l'architecture et bientôt il fut capable de restaurer des édifices, de distribuer de nouveaux appartements dans le palais de la Seigneurie où il perça des fenêtres de style antique, abandonnant les ouvertures à meneaux du style ogival, et enfin d'élever des tours, comme celle qu'il construisit à Petrája. Cette villa jadis grand-ducale, située hors de Florence, appartient maintenant au roi d'Italie. Brunelleschi s'appliqua ensuite à l'étude de la perspective; il trouva moyen de la rendre juste dans un temps où elle était encore mal connue, et sans règle sûre. Il en donna une démonstration graphique en dessinant la place San-Giovanni avec les monuments qui l'entourent, sans oublier les incrustations de marbre qui décoraient le Baptistère, et qui allaient en diminuant, selon les lois de l'optique, produisant un effet dont tout le monde fut alors émerveillé parce qu'il était nouveau. Il dessina de même la place où s'élevait

le palais de la Seigneurie, avec la tour d'Arnolfo et la Loge des Seigneurs, y compris tous les bâtiments du voisinage. Ces dessins ouvrirent les yeux aux artistes, et en particulier à un adolescent nommé Masaccio. Brunelleschi se prit d'amitié pour lui comme pour Donatello et lui enseigna les méthodes de la perspective.

Mais il y avait entre Masaccio et Brunelleschi une grande différence d'âge (vingt-cinq ans environ), tandis que Donatello, de neuf ans plus jeune que Brunelleschi, était et pouvait être son camarade. Aussi vivaient-ils ensemble dans la plus étroite familiarité. Un jour que Donatello, ayant sculpté en bois un crucifix pour Santa-Croce, le montrait avec orgueil à Brunelleschi et lui en demandait son sentiment : « Mon ami, dit Filippo, tu as tout simplement mis en croix un paysan. — Eh bien, répartit Donatello fort piqué, prends du bois et fais-en un, toi! » Cette répartie est devenue proverbiale à Florence : *togli del legno e fanne uno tu.*

Brunelleschi garda le silence; revenu dans sa maison, il se mit à l'œuvre et, secrètement, il commença de sculpter un crucifix en bois, de la même grandeur que celui de Donatello. Quand il l'eut fini, quelques mois après, il voulut surprendre son ami, et, un matin, il lui proposa de déjeuner ensemble. Les artistes étaient, dans ce temps-là, des hommes simples de manières. Nos deux amis achetèrent au marché des œufs, du fromage et des fruits que Donatello emporta dans son tablier. Prétextant qu'il avait oublié quelque chose, Brunelleschi dit à son camarade de marcher devant, qu'il allait dans un moment le rejoindre. Donato, arrivé le premier à la maison, vit tout à coup le crucifix dont il ignorait l'existence; il fut saisi d'une telle admiration que les bras lui en tombèrent, et, lâchant le tablier, il laissa choir par terre les œufs et tout le déjeuner. Brunelleschi, qui avait épié cette

scène, sut dès lors à quoi s'en tenir sur son ouvrage; et Donatello, comprenant la justesse de l'observation dont il avait été blessé, vit bien que le Christ de Filippo avait une beauté noble, qu'il exprimait, avec abandon, une douleur plus morale encore que physique, tandis que son propre Crucifix était raide, vulgaire, conçu sans élévation et sans grâce. « Tu as raison, dit-il à son ami. C'est à toi qu'il appartient de faire des Christs; moi, je ne sais faire que des paysans : *a te è conceduto far dei Cristi, e a me dei contadini.* » Le crucifix de Brunelleschi est maintenant à Santa-Maria Novella, dans la chapelle des Gondi.

Parmi les six concurrents aux portes du Baptistère, les juges hésitèrent longtemps entre Brunelleschi et Ghiberti. En regardant, au Bargello de Florence, les deux modèles de bas-relief présentés au concours par les deux grands artistes, l'on conçoit fort bien cette hésitation. Le modèle de Brunelleschi à tout prendre n'est guère moins admirable que l'autre, et si la figure d'Isaac dans la composition de Ghiberti est plus belle de forme et de mouvement, plus gracieuse dans sa résignation, plus héroïque, il faut convenir que l'Abraham et l'ange de Brunelleschi sont meilleurs que les mêmes figures dans l'ouvrage de son concurrent. Pour arrêter l'action du patriarche qui va égorger son fils, l'ange doit lui saisir le bras, parce que les arts plastiques s'adressent aux yeux et doivent donner un corps à la pensée. Voilà ce que Brunelleschi a compris, ce qui a échappé à Ghiberti plus attentif à l'élégance des mouvements et au choix des formes. Celui-ci a préféré peut-être laisser le spectateur dans l'angoisse en ménageant une distance entre le sacrificateur et l'ange. Ce même sculpteur, qui reprochait à Donatello un manque de noblesse, a lui-même introduit dans son bas-relief certains détails d'un naturalisme naïf, par exemple le bélier qui se gratte l'oreille avec sa patte,

le serviteur qui se tire une épine du pied, réminiscence d'un antique célèbre, l'âne qui paît, tandis que Ghiberti a laissé un repos au-dessous du principal groupe et n'a pas voulu distraire l'attention du spectateur en l'attirant sur les figures des deux serviteurs et de l'âne, dont l'action demeure insignifiante et peu remarquée. Tout bien pesé, cependant, Ghiberti devait l'emporter ; ce fut l'opinion de Brunelleschi lui-même, qui, généreusement, reconnut la supériorité de son compétiteur et contribua, par la loyauté de son aveu, à lui faire avoir le prix.

Aussi bien Brunelleschi nourrissait dans son âme une autre ambition que celle de la sculpture. Il se sentait une vocation irrésistible pour un art dans lequel il espérait s'assurer la prééminence, l'architecture. Déjà une pensée dont il ne s'était ouvert à personne le possédait tout entier : élever une coupole sur l'intersection des quatre nefs de Santa-Maria-del-Fiore bâties par Arnolfo. Car, depuis cent ans que ce grand artiste était mort, personne n'avait osé entreprendre de couronner son monument, personne même n'avait eu l'audace d'y songer. Brunelleschi méditait son dessein, lorsque Donatello lui parla de faire ensemble un voyage à Rome. Je laisse à penser comment fut accueillie une telle proposition. Brunelleschi vendit un petit bien, *poderetto,* qu'il avait à Settignano et les deux amis partirent. On peut se représenter ce qu'était au commencement du quinzième siècle cette ville toute remplie d'édifices antiques, qui n'étaient pas alors, à beaucoup près, aussi dégradés qu'ils le sont aujourd'hui; plusieurs ont péri depuis cette époque ou bien ont été gâtés par des restaurations, des adjonctions malencontreuses. Nous ne saurions peindre l'étonnement, la stupeur, l'admiration de Brunelleschi, quand il se trouva au milieu de cette ville unique, où toutes les pierres sont des souvenirs. On pourrait

dire de lui ce que dit Ammien Marcellin de l'empereur Constance : « Il était hors de lui, il errait par les ruines, immobile, étonné devant ces constructions gigantesques qui sont si difficiles à décrire, et que les mortels ne sauraient recommencer. »

Pendant que Donatello dessinait et contemplait les sculptures des bas-reliefs, Brunelleschi mesurait les édifices, en relevait les plans, calculait la pesanteur des voûtes et demeurait tellement absorbé dans ses contemplations et ses études qu'il en perdait le boire et le manger. Souvent, avec son ami, il faisait fouiller la terre pour y trouver des chapiteaux aux trois quarts enfouis, pour en dégager des fûts de colonnes, des corniches brisées, des soubassements, si bien que les habitants de Rome, les prenant pour des géomanciens, les désignaient sous le nom de *chercheurs de trésors*. Comme pour justifier cette désignation, ils découvrirent un jour dans leurs fouilles une cruche antique pleine de médailles.

Donatello ayant dû retourner à Florence, Filippo resta seul à Rome. A bout de ressources, il allait chez les orfèvres ses confrères offrir ses services, enchâsser des pierres précieuses, monter des brillants : il se procurait ainsi de quoi continuer ses études. Les basiliques, les arcs de Titus, de Constantin et de Septime Sévère, le Colysée, les amphithéâtres, les temples ronds, rectángulaires ou à huit faces, les bains, les aqueducs, les constructions en brique, il dessina, il releva tous les édifices de Rome. Il observa les anciennes méthodes de chaînage dans les murs et dans les voûtes ; ce fut lui qui inventa les tenons à queue d'aronde qui, prolongés au milieu des grosses pierres, entraient dans les mortaises et servaient à leur liaison. Il distingua les ordres de l'architecture antique, le dorique, l'ionique et le corinthien ; il en vit les traits caractéristiques, et il lui fut donné de res-

tituer dans son imagination l'ancienne Rome telle qu'elle était avant que ses monuments fussent tombés en ruines.

Le mauvais air et la crainte des fièvres, dont il sentait déjà les symptômes, ramenèrent Brunelleschi à Florence. C'était en 1417. Cette année, les fabriciens de Santa-Maria-del-Fiore et les consuls de l'art de la laine avaient rassemblé les architectes et ingénieurs du pays pour délibérer sur la manière de voûter la coupole. Appelé à cette réunion, Filippo dit qu'il fallait, en attendant la solution cherchée, élever la construction au-dessus du toit de l'église, sans suivre en cela le dessin d'Arnolfo; faire un tambour octogone, haut de quinze brasses (environ 8 mètres 50), dans lequel on percerait une lunette sur chacune de ses huit faces, autant pour décharger par ce vide les reins des voûtes qui devaient supporter la construction future, que pour éclairer la coupole quand elle serait élevée. Cet avis ayant prévalu, Brunelleschi fit un modèle de son tambour et de sa coupole, et il commença l'exécution du tambour en collaboration avec Donatello et Nanni d'Antonio di Banco. D'autres modèles furent présentés à la fabrique par des orfèvres, des charpentiers, des sculpteurs et des peintres, dont les registres de l'œuvre nous ont conservé les noms; on remarque, parmi eux, Lorenzo Ghiberti, le sculpteur des portes du Baptistère, Giuliano d'Arrezzo, Perello, et un autre sculpteur, Michele di Nicolo Doni, dit Scalcagna.

Filippo, depuis son retour à Florence, avait recouvré la santé; son ardeur au travail s'en était accrue. Un jour, sur la place de Santa-Maria-del-Fiore, comme il raisonnait avec Donatello sur la sculpture antique, celui-ci lui raconta que, dans son voyage de Rome à Florence, il avait passé par Orvieto pour voir la façade du Dôme, si riche en sculptures de divers maîtres; et, en passant à Cortone, il avait admiré

un sarcophage de marbre du travail le plus précieux, représentant le combat des Centaures et des Lapithes. Filippo, subitement pris d'un désir extrême de voir cette sculpture dont on lui parlait avec tant d'enthousiasme, quitte à l'instant ses amis; sans rien dire, tel qu'il était vêtu, avec son manteau, son capuchon et ses sandales, le voilà parti pour Cortone, distante de quelques vingt-cinq lieues, à pied, porté par sa volonté et par son amour de l'art. Là, trouvant le sarcophage aussi beau que Donatello le lui avait dit, il le dessine à la plume, et s'en revient à Florence montrer à son ami stupéfait le fruit de son voyage.

Ayant ouï dire, sur ces entrefaites, qu'on projetait de réunir une seconde fois des ingénieurs et des architectes pour l'exécution de la coupole, Brunelleschi prit le parti d'aller à Rome, pensant qu'on le rechercherait beaucoup plus, absent, que présent. En effet, la prudence qu'il avait montrée dans ses raisonnements, la subtilité de son esprit, en même temps que la sûreté de ses affirmations, furent encore plus appréciées par les maîtres restés à Florence, quand ils se virent aux prises avec des maçons et des charpentiers, qui demandaient où l'on pourrait trouver des poutres d'une assez grande portée pour soutenir l'armature et le poids d'une pareille voûte. On écrivit donc à Brunelleschi de revenir : c'était justement ce qu'il avait espéré et ce qu'il désirait. A son arrivée, grande réunion des fabriciens du dôme, des consuls de la laine, et de tous les architectes et maîtres de pierre déjà consultés. Toute la réunion était préoccupée, effrayée des difficultés sans nombre que présentait l'entreprise; les plus ingénieux, au lieu d'indiquer les moyens de résoudre le problème, ne faisaient que le rendre plus redoutable par la manière dont ils en parlaient. Quand vint le tour de Brunelleschi, il déploya une habileté singulière à ne pas augmenter ni diminuer les crain-

tes, et à faire naître dans les esprits une vague espérance que le problème serait par lui résolu. Voici son discours que Vasari nous a conservé tel qu'il l'avait emprunté lui-même d'un manuscrit, alors anonyme, contenant la biographie de Filippo Brunelleschi.

« C'est le propre des grandes choses d'être difficiles. Le projet qui vous occupe est de ce nombre, et j'entrevois pour mon compte des obstacles plus grands et en plus grand nombre que vous ne l'aviez peut-être imaginé. Je ne sache pas que jamais les anciens aient construit une voûte aussi terrible que sera celle-ci. J'ai souvent et mûrement pensé aux moyens de monter l'armature de la construction intérieure et extérieure, de telle manière que les maçons y puissent travailler en sûreté; mais je ne mesure pas sans frayeur, je l'avoue, la hauteur et la largeur d'un tel édifice. Si notre coupole pouvait être ronde, j'emploierais la méthode que suivirent les anciens pour élever le Panthéon de Rome, autrement dit la Rotonde; mais ici nous avons à nous régler sur un octogone, et par conséquent à lier huit pans de murs avec les huit faces de la coupole, et ce sera une difficulté de plus, je le reconnais. Et cependant, quand je pense que ce temple est consacré à Dieu et à la Vierge, j'ai la confiance que l'architecte chargé de le bâtir sentira venir d'en haut la science infuse dont il aura besoin, avec la force et l'intelligence nécessaires pour la mettre en œuvre. Mais que puis-je faire, moi qui n'ai pas reçu la mission d'accomplir ce grand ouvrage? S'il m'était confié, je vous le dis résolument, j'aurais le courage de l'entreprendre, et je me croirais capable d'en venir à bout sans tant de difficultés. Mais puisque vous délibérez encore sur ce grand projet et que rien n'est arrêté, mon avis est que, sans vous contenter de me mettre moi seul à l'épreuve, vous convoquiez à Florence les plus habiles architectes non seulement de l'I-

talie, mais de la France, de l'Allemagne et des autres pays, pour leur soumettre le problème, et vous décider en faveur de celui qui aura montré le plus de jugement et de rectitude d'esprit dans les solutions qu'il aura proposées. »

L'avis de Brunelleschi fut adopté. On savait qu'il avait travaillé à un modèle en relief, on désirait avoir ce modèle, mais il se gardait bien d'en donner connaissance, voulant piquer la curiosité des fabriciens, sans la satisfaire. Pour les intriguer de plus en plus, il feignit d'avoir reçu des lettres qui l'appelaient à Rome, et il partit dans la secrète pensée qu'on le rappellerait bientôt à Florence. En effet, au mois de mars 1417, les fabriciens et les consuls, qui n'avaient pu le retenir, lui envoyèrent pour l'amadouer une gratification de dix florins d'or.

Pendant que Brunelleschi se livrait à Rome à de nouvelles études, la Seigneurie donnait connaissance à tous les marchands florentins établis en France, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, d'engager les architectes les plus renommés à venir donner leur avis sur le projet de la coupole, qui devenait ainsi l'objet d'un grand concours. Ce concours eut lieu en 1420. Naturellement, Brunelleschi s'y présenta, se flattant de trouver dans une telle réunion beaucoup moins une occasion de s'instruire qu'une occasion de briller. Ainsi du moins le raconte Vasari; mais il faut avouer que les registres de l'œuvre du Dôme ne mentionnent comme ayant assisté au conseil que des architectes florentins, auxquels il fut donné pour leur peine une gratification. Donatello était du nombre.

CHAPITRE IX.

Brunelleschi et la coupole de Santa-Maria-del-Fiore. (Suite.)

Ce fut une chose extrêmement curieuse que d'entendre les opinions émises dans ce conseil. Les uns proposaient d'élever des piliers sur lesquels reposeraient les arcs en charpente destinés à porter le poids de la coupole durant sa construction ; les autres conseillaient d'établir dans le milieu un grand pilier, qui aurait reçu les retombées des voûtes et aurait donné à la coupole la forme d'un pavillon ; quelques-uns ne trouvaient rien de mieux que de former une montagne de terre devant servir de cintre à toute la voûte qui serait venue s'y mouler, et dans laquelle on sèmerait des pièces de monnaie, pour que la multitude, quand l'ouvrage serait fini, eût un intérêt à enlever la terre, et à décintrer sans aucun frais ce singulier échafaudage. Seul, Brunelleschi osa dire qu'on pouvait élever la coupole sans pilier, sans tant de charpente, sans amas de terre, et même sans armature.

Brunelleschi n'avait pas prévu que l'ignorance de ses auditeurs lui ferait perdre sa cause. On crut qu'il était fou ou qu'il se moquait, lorsqu'il parlait d'élever à la hauteur de 100 mètres une coupole dont le diamètre le plus long mesurait 46 mètres, c'est-à-dire 4 mètres de plus que le Panthéon de Rome, et de construire cette coupole de telle manière qu'elle se soutiendrait d'elle-même sans arcs-boutants. On se prit à rire, lorsqu'il dit qu'il ferait deux coupoles inscrites l'une dans

l'autre, et laisserait entre elles un assez grand vide pour qu'on y pût pratiquer un escalier jusqu'à la lanterne, ménager l'écoulement des eaux et faire pénétrer la lumière. Mais ce qui parut tout à fait extravagant, ce fut sa prétention de construire cette immense voûte sans un cintre de charpente. Brunelleschi fut mis à la porte du conseil, comme un homme qui avait perdu la raison.

Aux prises avec l'ignorance et l'esprit de routine, l'architecte dut s'armer de patience; il résolut d'endoctriner et de persuader un à un ceux qu'il n'avait pu persuader réunis. Prenant à part chacun des intendants de la fabrique et des consuls, il leur révéla une partie de son secret, en leur montrant, non pas son modèle en relief qu'il ne laissait voir à personne, mais des dessins partiels qui expliquaient la simplicité de sa méthode et la faisaient comprendre aux moins experts. Comme le dit Quatremère de Quincy, la découverte de Brunelleschi rendue publique avant le moment favorable aurait perdu de son prix. Il fallait auparavant avoir obtenu de chacun de ses concurrents l'aveu de son impuissance. « Habitués aux légèretés de forme de la bâtisse gothique, ils ne savaient autre chose qu'élever très haut, à l'aide d'arcs-boutants, des murs évidés par toute sorte de découpures, des voûtes en tiers-point, formées de petite maçonnerie légère, et dont la poussée se trouvait divisée et répartie sur plusieurs points. Or il s'agissait, avant tout, dans l'érection de la coupole projetée, d'établir un nouveau système de bâtir, en vertu duquel la construction toute seule, dans sa vaste circonférence et avec sa prodigieuse portée, se servît à elle-même et d'échafaudage et de point d'appui. »

Dans une nouvelle réunion du conseil, dont tous les membres avaient été, chacun séparément, convaincus à demi, Brunelleschi l'emporta enfin, et il fut décidé qu'il lui serait

permis de commencer la construction, mais sans dépasser la hauteur de douze brasses (environ 7 mètres) : on mettait ainsi sa capacité à l'épreuve, et il ne demandait pas mieux; mais une marque de défiance le blessa, et faillit tout compromettre. Sous prétexte que le choix d'un artiste unique semblait accuser la ville de n'avoir qu'un seul architecte capable d'un si grand ouvrage, on adjoignit à Filippo Brunelleschi un collègue, chargé sans doute de surveiller ses travaux en partageant sa responsabilité. Et qui le croirait? L'adjoint désigné fut un sculpteur, ce même Lorenzo Ghiberti, qui avait été le rival de Filippo et qui lui avait dû en grande partie sa victoire dans le concours pour les portes du Baptistère. Désespéré de cet affront, Brunelleschi voulut brûler son modèle, brûler ses dessins et quitter Florence. Mais il se ravisa, sur les instances de Donato et de Luca della Robbia, et connaissant l'ignorance de Ghiberti en matière d'architecture, il espéra qu'il lui serait facile de le confondre, ne fût-ce qu'en l'abandonnant à ses propres forces. Avant de mettre la main à l'œuvre, il avait fait exécuter par un charpentier de Florence, Bartolomeo di Francesco, un nouveau modèle en relief et en bois, où tout était mesuré proportionnellement, avec la dernière précision, où tous les détails étaient indiqués. Ghiberti aurait voulu avoir ce modèle à sa disposition; mais Brunelleschi ne voulant même pas le laisser voir, Lorenzo essaya d'en faire un de son côté, afin de paraître gagner au moins sa part des émoluments alloués par la Seigneurie. Pour mettre fin à cette rivalité humiliante, établie par les Florentins entre un homme de génie et l'associé incapable qu'on lui avait donné, Brunelleschi mena les travaux jusqu'à un certain point où allait se présenter une difficulté, celle des chaînages de pierre et de bois, puis il feignit tout à coup une maladie qui le retenait alité, et, comme on venait à chaque instant prendre ses ordres, il répondait : « De-

mandez à Lorenzo ». On ne pouvait tirer de lui d'autre réponse. Cependant les fabriciens, honteux de voir que tout allait à la dérive depuis que Filippo était malade, le pressaient de diriger de son lit les ouvriers, disant que Lorenzo ne voulait rien faire de lui-même, à quoi il répondait : « Si Lorenzo a besoin de moi, moi je n'ai pas besoin de lui. Au surplus, ajoutait-il, je puis mourir de ma maladie, et pareil malheur pourrait arriver à Lorenzo, ce dont Dieu le garde : il faut donc que l'ouvrage entrepris puisse être mené à bien par l'un de nous; et, puisque nous sommes tous deux en vie, que ne partagez-vous le travail comme vous divisez le salaire. Il y a deux choses à faire maintenant, qui sont d'une grande difficulté; la première consiste à établir un échafaud où les ouvriers se puissent tenir avec leurs auges et leurs pierres, dedans comme dehors, et manœuvrer en sûreté; la seconde, à mettre les chaînes sur la bâtisse élevée maintenant de douze brasses, de manière à lier et à serrer les huit faces de la voûte commencée sur lesquelles doit porter le poids de la construction supérieure. Que Lorenzo choisisse une de ces deux besognes, je prendrai l'autre et me fais fort de la conduire à bonne fin. » Lorenzo, n'osant pas reculer, accepta le travail qu'il croyait le plus facile, celui de chaîner les huit pans de murs pour empêcher la désunion et l'écartement. Il fit sa besogne sur une de huit faces, mais il la fit mal, tandis que, de son côté, Brunelleschi imagina des échafauds, *ponti,* d'une simplicité et d'une industrie merveilleuses, dont les modèles furent conservés par la fabrique. Du reste, il avait l'œil sur tout. On ne plaçait pas une pierre qui ne lui eût passé par les mains. Il rejetait celles qui n'étaient pas suffisamment dures ou qui avaient le moindre défaut. Il allait lui-même voir tirer les briques du four, et il les triait avec soin. Il donnait aux tailleurs de pierre (*scarpellini*) le dessin et quelquefois le modèle en bois ou en cire de la

coupe, des onglets, des biseaux. S'apercevant que plus la construction s'élevait, plus les ouvriers perdaient de temps pour aller prendre leurs repas, il leur fit faire sur l'échafaud même des abris commodes où ils trouveraient tout le nécessaire et qui les dispenseraient de se rendre péniblement à la ville aux heures de repas.

Bien que l'infériorité de Ghiberti ou plutôt son insuffisance fût mise à jour, la Seigneurie lui conserva jusqu'à la fin son traitement de trois florins par mois, tandis qu'elle porta celui de Brunelleschi à cinquante et bientôt à cent florins par an; de plus, à partir du mois d'avril 1443, celui-ci fut seul architecte en chef du bâtiment, bien que Lorenzo continuât à toucher son salaire mensuel de trois florins.

Le modèle définitif en relief exécuté sous les yeux de Brunelleschi fut enfin exposé en public. Chacun put admirer comment l'artiste avait tout prévu, comment il avait pourvu à tout. La coupole était double comme il l'avait annoncé, et, entre ces deux coupoles inscrites l'une dans l'autre et concentriques, il y avait un vide éclairé par de petites ouvertures extérieures, dans lequel étaient placés les escaliers munis de leurs rampes pour monter à la lanterne, et les conduits pour l'écoulement des eaux. Prévoyant que la coupole intérieure pourrait être un jour décorée de mosaïques ou de peintures, l'architecte avait ménagé des crochets de fer en saillie qui devaient servir à former l'échafaud volant, nécessaire aux peintres ou aux mosaïstes.

Les deux coupoles de Brunelleschi ont la même courbe, et cette courbe est celle d'une ogive émoussée ou, si l'on veut, d'un arc brisé en quinte-point semblable à celui qu'Arnolfo avait employé pour voûter les nefs de la cathédrale. Il était naturel que l'architecte de la coupole conservât dans ses voûtes le style qui régnait dans toutes les parties de l'édifice.

Mais d'autres raisons plus fortes encore le décidèrent à ne pas faire sa voûte hémisphérique : c'est que la poussée de ces sortes de voûtes est beaucoup plus grande que celle des voûtes en tiers-point ou en quinte-point. La poussée de l'ogive est à la poussée du plein cintre comme trois est à sept. Dans celle-ci, les voussoirs les plus rapprochés de la clef tendent à s'abaisser; dans l'autre, cette tendance diminue à mesure que la courbe, en s'élevant, se rapproche de la perpendiculaire, au point même que la tendance finirait par s'exercer en sens inverse. Il en résulte que la lanterne à balustrade qui forme d'ordinaire l'amortissement des coupoles est une surcharge dangereuse sur les voûtes en plein cintre, tandis qu'elle est dans la voûte ogivale un appoint de solidité.

La lanterne projetée par Brunelleschi et dont il exécuta le modèle en relief, à huit faces, était, dit Vasari, d'une belle invention. La forme de l'escalier pratiqué pour monter à la boule lui sembla si ingénieuse qu'il en avait bouché l'entrée avec du bois pour que l'idée ne lui en fût pas dérobée par ses concurrents, car la lanterne avait été l'objet d'un concours. A ce concours se présentèrent Lorenzo Ghiberti, entre autres artistes, et une dame de la maison Gaddi. Mais Brunelleschi l'emporta, surtout par la grâce de son escalier en forme de cornet dont le noyau portait des étriers de bronze. Cependant son modèle ne fut exécuté ni de son vivant ni après sa mort, par la faute des intendants de la fabrique à qui l'architecte avait recommandé en mourant de continuer sa lanterne conformément au modèle, c'est-à-dire assez pesante pour jouer son rôle dans l'équilibre de la voûte; les voûtes ont en effet besoin d'être chargées, surtout à la clef, afin que celle-ci ne soit pas soulevée par la pression des reins.

Telle est l'histoire de cette coupole fameuse qu'éleva Brunelleschi pour la cathédrale d'Arnolfo, coupole qui est restée

la plus grande des coupoles modernes, car elle mesure deux mètres trente-trois centimètres de plus que le dôme de Saint-Pierre, en hauteur et en circonférence. En voici les proportions exactes : le diamètre, dans sa plus grande longueur, est de 46 mètres. Il a donc quatre mètres de plus que celui du Panthéon de Rome (1). Sa hauteur, depuis la corniche intérieure du tambour jusqu'à l'œil de la lanterne, est de 40 mètres 60. Enfin, du sol de l'église jusqu'au sommet de la croix, on compte 107 mètres de hauteur, 37 mètres de plus que les tours de Notre-Dame.

Michel-Ange professait la plus grande admiration pour l'œuvre de Brunelleschi. « Il est difficile de faire aussi bien, disait-il, et il est impossible de faire mieux. » Il faut dire cependant que, tout merveilleux qu'était ce grand ouvrage à l'époque où il fut exécuté, la coupole de Santa-Maria-del-Fiore portant *de fond,* c'est-à-dire s'élevant sur des murs sans pendentifs, était plus facile à exécuter dans sa forme octogonale que la coupole de Saint-Pierre, portée sur quatre arcs et quatre pendentifs comme celle de Sainte-Sophie à Constantinople, et qui représente un cercle inscrit dans un carré. La conception hardie et grandiose de cette coupole de Florence, élevée au commencement du quinzième siècle, ne doit pas moins rendre impérissable le nom de Brunelleschi.

Ce grand architecte eut le génie inventif. Ce fut lui qui, le premier, imagina le système des doubles coupoles suivi dans la construction des églises modernes. On a reconnu que l'effet extérieur d'une coupole exigeait une autre courbe que l'effet intérieur. Il est sensible que si la voûte doit être, par exemple, peinte à fresque, les spectateurs placés sur le pavé de l'église ne pourront bien voir la peinture à moins que

(1) La coupole du Panthéon de Paris n'a que vingt mètres de diamètre, et le dôme des Invalides n'en a que vingt-quatre.

la coupole ne soit un peu surbaissée, tandis qu'au dehors la perspective demande que la coupole, au contraire, soit surhaussée, parce que la courbe, en se repliant sur elle-même, nous dérobe une partie de son étendue, et que le seul moyen de ne pas la voir en raccourci serait, pour le spectateur, d'être placé sur une montagne à la même hauteur que le monument. Aussi le dôme de Saint-Pierre ne peut-il être embrassé dans toute son amplitude par les habitants de Rome. Il faut, pour en sentir la majesté, monter sur les hauteurs de Frascati, de même que la coupole de Brunelleschi à Florence ne produit tout son effet que des collines environnantes, celle de San-Miniato ou celle de Fiesole.

Cependant l'avantage esthétique de la double coupole semble avoir échappé à Brunelleschi, puisqu'il a donné la même courbe à ses deux voûtes, comme s'il n'avait pas eu d'autre intention que de ménager dans l'entre-deux une ascension facile, à couvert, pour ceux qui auraient à faire plus tard des réparations à ce grand ouvrage, exposé par sa hauteur même aux coups de la foudre. Mais comment ces immenses voûtes emboîtées l'une dans l'autre peuvent-elles se soutenir sans arcs-boutants? Cela tient à ce qu'un mur circulaire est beaucoup plus solide qu'un mur droit, qu'il offre beaucoup plus de résistance au renversement. Cette propriété se démontre par une expérience fort simple. Si l'on prend une grande feuille de papier, on ne pourra jamais la faire tenir debout, étendue en ligne droite; mais si l'on en forme un cylindre creux, elle se soutiendra avec une certaine stabilité, quoique l'épaisseur de sa base ne soit pas la millième partie de la hauteur de la feuille. Et si, d'un côté, le mur d'un tambour est plus solide que le mur d'une surface plane, de l'autre la poussée d'une coupole s'affaiblit en tournant parce qu'elle se répartit sur tous les points et n'agit pas dans le même sens, dans la

même direction, comme le ferait une voûte en berceau sur les murs droits et parallèles qui la supportent.

L'architecture du quinzième siècle fut redevable à Brunelleschi de plusieurs inventions précieuses dans l'art de bâtir, notamment de l'instrument qu'on appelle la *louve* et qui sert à enlever des pierres d'un grand poids, pour les mettre à la place qui leur est destinée. L'idée de cet instrument lui fut suggérée par l'observation qu'il fit, sur toutes les grosses pierres des édifices romains tombés en ruine, des entailles de forme conique, pratiquées dans la pierre pour y introduire les deux bouts de la tenaille (*forceps*), qui doit la saisir et l'enlever. Il fallait un artiste aussi ingénieux que l'architecte florentin pour arriver par induction à réinventer un instrument dont l'obscure description de Vitruve ne donnait qu'une vague idée. Brunelleschi avait étudié son art sous toutes les faces. Il excellait dans l'architecture militaire et civile aussi bien que dans l'architecture religieuse et monastique. On l'appelait à Pise pour les fortifications de Ponte-a-Mare, à Milan pour donner les plans d'une citadelle au duc Philippe-Marie, à Pesaro dans les États de l'Église pour fortifier le port. Il va sans dire que les Florentins ne laissèrent pas de repos à un architecte aussi habile. Côme de Médicis, celui qu'on avait surnommé le *père de la patrie,* voulant faire bâtir un palais pour lui-même, et un monastère pour les chanoines réguliers de Fiesole, s'adressa naturellement à l'architecte en chef de Santa-Maria-del-Fiore. Le palais, Brunelleschi le dessina si somptueux, si magnifique, si imposant que le Médicis n'osa pas le faire exécuter dans la crainte qu'une maison princière n'excitât l'envie au sein d'une république jalouse et ombrageuse. Quant au monastère, qu'il avait à bâtir sur une montagne, l'architecte tira un merveilleux parti des accidents du terrain et des inégalités de niveau en rachetant les pentes par des étages de construc-

tion d'un mouvement pittoresque, en plaçant dans le bas les cantines, les lavoirs, les écuries, les cuisines, les fours, le bûcher, et dans les étages supérieurs les loges, le réfectoire, l'infirmerie, le noviciat, le dortoir, la bibliothèque, sans parler des jardins, car il ne manquait à ce monastère aucune des commodités de la vie. L'abbaye de Fiesole coûta cent mille écus à Côme l'Ancien.

Jusqu'alors Brunelleschi n'avait profité de ses études sur l'art antique, tel que les Romains l'avaient compris, que pour en tirer les principes de construction, la science qui consiste à proportionner la résistance des supports à la poussée ou à la simple pesanteur des parties supportées, à connaître les moyens les plus sûrs de transporter les matériaux, de les mettre en œuvre, de les liaisonner, de s'arrêter enfin à la limite où l'on peut porter la hardiesse sans qu'elle soit encore de la témérité. Mais une occasion se présenta pour lui de faire entrer pour la première fois dans l'architecture de la Renaissance les ordres antiques, et en particulier celui que les Romains ont poussé à sa dernière perfection, l'ordre corinthien. Jean de' Bicci des Médicis, gonfalonier de Florence, père de Côme l'Ancien, avait promis au prieur de San-Lorenzo de réparer l'église, d'y ajouter une sacristie, une chapelle et un dortoir pour les chanoines. L'abbé de San-Lorenzo, qui était un architecte-amateur, un simple dilettante, avait déjà dressé les plans de la construction, lorsque Jean de' Bicci, voulant avoir l'opinion de Filippo Brunelleschi sur le projet, l'invita courtoisement à dîner, espérant qu'il le ferait parler à table plus franchement qu'ailleurs. Filippo ne dissimula point, en effet, que les plans en question ne lui paraissaient pas émaner d'un véritable architecte, et il n'eut pas de peine à en montrer les défauts. Là-dessus, Brunelleschi fut chargé du bâtiment; bientôt il dut refaire toute la basilique, aux frais

de Côme l'Ancien qui avait repris et agrandi les projets de son père. L'architecte florentin adopta dans l'ordonnance de sa basilique l'emploi des arcades sur colonnes, et, ce qu'on n'avait pas encore vu, il y fit renaître les proportions de l'ordre corinthien, proportions qui ne sont pas rigoureuses sans doute, mais dont la moyenne constituait, chez les Romains, le plus riche, le plus orné, le plus pompeux des trois ordres. Les colonnes, dans l'architecture du moyen âge, n'étaient assujetties à aucune mesure; l'artiste roman, comme l'artiste de l'époque ogivale, leur donnait, suivant les besoins de la construction, les proportions les plus diverses. Ils les faisaient tantôt trapues, tantôt d'une sveltesse démesurée, tantôt délicates, tantôt énormes. Brunelleschi fit porter sa grande nef sur des colonnes du plus beau galbe, couronnées d'un chapiteau gracieusement évasé, avec ses volutes élégantes, ses caulicoles, ses feuilles d'acanthe aux nervures vives. La basilique de San-Lorenzo fut donc à proprement parler le premier monument de la Renaissance. Le moment n'est pas encore venu de prouver comment la Renaissance a été trompée, en matière d'architecture, par son admiration pour des édifices qui ne représentaient pas le véritable art antique; mais au moins Brunelleschi dans l'application qu'il fit de l'ordre corinthien à la basilique de San-Lorenzo, et à la belle église de San-Spirito, dont il avait laissé le modèle en relief, se trouva ressusciter justement celui des ordres grecs que les Romains n'avaient pas altéré, et qu'ils avaient, au contraire, pratiqué avec une noblesse rare et une majesté pleine de grâce.

L'antique reparut encore dans les œuvres de Brunelleschi lorsqu'il commença ce fameux palais Pitti demeuré le modèle de l'architecture toscane, renouvelée des Étrusques. Avant lui, les architectes florentins avaient reconnu, parmi les ruines des villes anciennes de l'Étrurie, telles que Volterra,

Cortone, Arrezzo, Fiesole, ce qu'il y avait d'énergique et de fier dans l'emploi des pierres colossales polies seulement sur les surfaces de leurs joints serrés, mais restées brutes à l'extérieur. Déjà, au treizième siècle, l'appareil en rudes bossages avait été mis en œuvre dans le palais de la Seigneurie à Florence. Ces pierres, liées entre elles sans crampons ni ciment, impriment à toute construction civile le caractère d'une fortification redoutable. Elles semblent, par leur parement laissé à l'état de rude ébauche, être l'image d'une guerre civile, qui serait venue subitement empêcher le ragréement des murs. Cette manière de bâtir, lorsqu'il s'y trouve aux portes et aux fenêtres quelques parties lisses, forme un beau contraste en rappelant au milieu des raffinements de la ville la rudesse primitive des bâtiments rustiques. Le palais Pitti ne fut terminé qu'au seizième siècle; les héritiers Pitti, ne pouvant plus suffire à la dépense, le vendirent, inachevé, aux Médicis.

Ce Brunelleschi portait « dans un petit corps un grand courage ». On raconte que le pape Eugène IV ayant demandé un architecte à Côme de Médicis, celui-ci écrivit au pape en lui adressant Brunelleschi : « J'envoie à Votre Sainteté un homme capable de retourner le monde, *rivolgere il mondo.* » Après avoir lu cette lettre, le Saint-Père jetant les yeux sur l'envoyé de Côme : « Vous êtes donc, lui dit-il en souriant, cet homme qui est capable de retourner le monde. » — « Que Votre Sainteté, répondit l'artiste, me donne un point d'appui, elle verra ce que je sais faire. » On ne pouvait se souvenir plus à propos du mot célèbre d'Archimède.

CHAPITRE X.

Ghiberti. — Première porte du Baptistère.

Comme Brunelleschi dans l'architecture, Ghiberti et Donatello furent des novateurs dans l'art statuaire. Mais s'ils appartiennent à la Renaissance, ce mot ne doit pas être pris à leur égard dans le sens qu'on lui donne ordinairement. Leur action, qui fut très considérable, ne consista point précisément à faire *renaître* l'art antique, mais à créer un art nouveau en suivant un chemin semblable à celui que les anciens avaient suivi, sans repasser par les mêmes traces.

Ghiberti était le fils de Cione di ser Buonacorso, né en 1378; il était du même âge, à un an près, que Brunelleschi. Son premier goût le porta vers la peinture. Cione étant mort lorsque Lorenzo était encore jeune, sa veuve, mariée en secondes noces avec Bartolo Ghiberti, Lorenzo ne porta plus que le nom de son beau-père, et s'appela Lorenzo di Bartolo ou di Bartoluccio. Celui-ci était orfèvre, et il enseigna son art à Lorenzo qu'il aimait autant que s'il eût été son propre fils. Tout ce que peut savoir un orfèvre, le jeune apprenti le sut bientôt mieux que son beau-père lui-même. On le voyait contrefaire les coins des médailles antiques et jeter en bronze des figurines qu'il réparait délicatement et avec beaucoup de grâce. Non content d'exceller déjà dans l'orfèvrerie, il montra du goût pour la peinture, et il ne tarda pas à trouver une occasion de s'y montrer fort habile. La peste s'étant de nouveau déclarée à Florence en 1400, Lorenzo, ainsi qu'il l'a raconté dans ses mémoires,

quitta la ville précipitamment et s'enfuit en Romagne avec un compagnon qui était peintre comme lui. Arrivés à Rimini, nos deux Florentins furent employés par le seigneur Pandolfo Malatesta à lui peindre une chambre de son palais, et furent payés généreusement de leur travail. Lorenzo ne laissait pas cependant de dessiner à la manière des sculpteurs, c'est-à-dire de pétrir des reliefs en cire ou en terre.

Au bout d'un an, la peste ayant cessé, Lorenzo fut rappelé à Florence par la nouvelle du concours que l'ordre des marchands venait d'ouvrir pour les deux portes du Baptistère. Nous avons dit comment, après l'élimination de quatre concurrents, les modèles de Lorenzo et de Brunelleschi avaient été réservés et mis en balance, et comment Brunelleschi reconnaissant la supériorité de son compétiteur lui avait fait donner le prix. Ce fut le 22 novembre 1403 que le prix fut décerné à Ghiberti ; il avait alors vingt-cinq ans.

Sous beaucoup de rapports, ce sont des ouvrages merveilleux que les portes du Baptistère de Florence fondues par Ghiberti. Le choix des formes y est exquis, les figures en sont élégantes, vraiment gracieuses et d'un naturel choisi. Les compositions quelquefois décousues sont d'une extrême variété. L'une des portes est divisée comme celle d'Andrea Pisano en vingt-huit panneaux, dont les huit derniers, placés dans le bas des vantaux, renferment les figures des quatre évangélistes et des quatre docteurs de l'Église; l'autre porte est divisée en dix compartiments carrés (cinq par chaque battant). Les châssis qui encadrent ces panneaux et les trois côtés des chambranles sont décorés de têtes saillantes, de figures entières dans leurs niches, de bouquets de fruits, d'oiseaux, de branches de lierre, et de feuillages fouillés avec infiniment de finesse et de goût, ciselés à ravir. Quoique la première porte, celle qu'il fit à l'âge de vingt-cinq ans, ne présente

pas les mêmes défauts que la seconde, nous voulons dire la même infraction aux lois du bas-relief, il serait difficile de décider quelle est la plus belle des deux, tant il y a de beautés dans l'une et dans l'autre.

La division de la première en vingt-huit panneaux en rend le spectacle un peu confus en offrant au regard trop de variété, trop de choses et pas assez de repos. Mais, en revanche, le génie de l'artiste y apparaît dans sa fleur. Sa grâce y est encore ingénue, juvénile et sans le moindre soupçon de manière. On n'en peut citer un exemple plus charmant que l'Annonciation, qui ouvre la série de ces bas-reliefs. Ghiberti a montré là tout ce qu'il avait de pureté et de délicatesse dans le sentiment. La Vierge est étonnée, effrayée de l'arrivée d'un ange, qui pourtant vient du ciel, car ses pieds posent sur un nuage. De pareils mouvements, de semblables apparitions ne peuvent être vues qu'avec les yeux de l'esprit, ce n'est pas dans la nature qu'on peut les saisir. Les anges ont été une des belles créations de la Renaissance, et Ghiberti est un des artistes qui les ont fait entrer avec le plus de grâce et de dignité dans la sculpture. L'antiquité avait laissé quelques modèles de figures ailées, de Victoires, par exemple, conduisant des chars. Mais ces figures n'exprimaient dans l'art païen que des sentiments fixes : les vents impétueux ou les amours légers, Iris, la messagère de Junon, Hébé, qui versait le nectar. L'artiste qui avait à représenter un ange pouvait s'inspirer sans doute des mouvements, des allures de ces génies antiques, des plis des draperies soulevées dans leur chute par la résistance de l'air, rabattues par sa pesanteur dans leur ascension. Il n'en restait pas moins à exprimer des tendresses, des sentiments doux, des sensations éthérées, dont le sculpteur florentin devait inventer l'expression. C'est là un des mérites de Ghiberti. Ses anges ne sont pas triomphants comme des

Victoires, ni rapides comme les Vents, ni lutins comme Éros, ils ont un vol plus tranquille, des ailes moins frémissantes, ils sont portés, soutenus dans les airs par l'esprit de Dieu.

Un ange apparaît aussi dans la Nativité qui est un des plus remarquables morceaux de la série, bien que la composition en soit un peu décousue et sans équilibre. La Vierge à demi couchée en plein air, sur un rocher, regarde l'enfant et se penche vers lui avec la désinvolture la plus aimable. Les bergers avertis par l'ange n'ont rien de la grossièreté rustique. Ils sont beaux comme des éphèbes grecs. Même recherche des élégances dans les fonds d'architecture et dans les draperies. L'ange de l'Annonciation surprend la Vierge sous une niche en forme de baldaquin. La scène de l'Adoration des Mages se passe sous une petite loge délicatement dessinée à la Giotto, qui ressemble aussi à un prie-Dieu. La synagogue où Jésus est assis parmi les docteurs est aussi une invention architectonique, invention plus heureuse que celle des trop nombreuses figures accumulées dans cette composition, peu faite pour un bas-relief. On croirait que l'orfèvre sculpteur de ces morceaux est un architecte consommé, à voir comment il dispose ses portiques, ses arcades, comment au moyen de quelques différences d'épaisseur, il profile ses corniches, comment il creuse ses bâtiments ou plutôt comme il feint de les creuser par des lignes parfaitement tirées en perspective, selon les lois de l'optique, et avec quel mélange de vraisemblance et de fantaisie il imagine le prétoire où Pilate rend la justice en se lavant les mains, le temple d'où sont chassés les vendeurs, roulant l'un sur l'autre au milieu de leurs marchandises, le palais corinthien où le Christ attaché à une colonne est flagellé.

Pour ce qui est des draperies, on peut dire que Ghiberti fut le trait d'union entre le génie antique et le génie moderne.

Moins amples que celles de Giotto, plus détaillées dans leurs plis, ses draperies sont étudiées sur des étoffes assez souples, assez fines pour offrir des cassures nombreuses, motivées par la forme des dessous et par les mouvements. Il semble que sous ce rapport l'art sculptural n'ait plus rien à inventer. Les draperies de Ghiberti seront tourmentées et confuses, si l'on y ajoute des plis nouveaux, tandis qu'elles seront appauvries, si l'on veut les simplifier. Celles dont le sculpteur a revêtu le Christ tenté par le démon, ou entrant dans Jérusalem, celles qui couvrent les disciples éblouis dans la Transfiguration ou qui enveloppent le sommeil des apôtres au Jardin des Oliviers sont autant de modèles désormais consacrés par l'admiration et qui seront imités par tous les peintres et tous les statuaires de la Renaissance. Et, ce qui paraîtra singulier, dans le peu d'étendue que lui offraient ses cadres quadrilobés, où des angles aigus alternent avec des demi-cercles, le sculpteur, sans être avare de détails, a su cependant conserver le style et, dans un espace petit, faire tenir des scènes grandes. Les détails, au surplus, quelquefois empreints de naïveté, sont ici ce qu'ils doivent être toujours, nous voulons dire significatifs. Ainsi, pour accuser d'un trait la nationalité de l'un des Mages qui viennent adorer Jésus nouveau-né, l'artiste n'a pas craint de lui mettre un singe sur la tête, et de le caractériser par là comme venu des contrées de l'Éthiopie. L'expression enfin, la première des qualités de l'art, l'expression ne fait point défaut à Ghiberti, quand il compose un tableau qui n'est pas seulement descriptif. La Résurrection de Lazare en est un exemple fameux. Le trépassé, encore immobile, revenant à la vie comme s'il était réveillé du sommeil des chrysalides, suivant la belle expression de Cicognara, est une figure qu'on ne saurait trop admirer, au milieu de celles qui expriment à Jésus soit leur tendresse soit leur enthousiasme, soit le faible

étonnement que leur cause un prodige auquel leur âme est préparée.

Ce qui distingue Ghiberti dans cette admirable suite de tableaux en bronze, c'est le choix de toutes les formes, la préférence donnée à la beauté sur le caractère, — dans le temps où Donatello se piquait, au contraire, de préférer le caractère à la beauté, — l'élégance dans les proportions des figures et la grâce dans leurs mouvements, mais une élégance trouvée sans recherche, une grâce naturelle et sans affectation. Rien encore qui fasse pressentir le maniérisme du seizième siècle. Ghiberti est un Grec baptisé. Il est comme un Athénien d'origine, qui aurait été transporté en Toscane, et dont le génie se serait localisé à Florence. Sa sculpture, en effet, n'est pas aussi humaine que celle des Athéniens : elle est essentiellement florentine. Ses modèles sont pris dans cette race dont la sveltesse est, pour les femmes, un trait distinctif. Ses évangélistes, ses apôtres, ses pères de l'Église, il en rencontre les types dans cette bourgeoisie de marchands parmi lesquels abondent les physionomies fines, les têtes pensives, intelligentes et graves. Le saint Mathieu inspiré par un ange, le saint Grégoire qui entend l'Esprit-Saint, sous la forme d'une colombe, lui souffler à l'oreille les pensées religieuses, sont des sculptures que personne, dans les meilleurs temps de l'art, n'aurait mieux conçues ni mieux ajustées, ni touchées d'un ciseau plus incisif, plus résolu. Des quatre pères de l'Église dont les figures remplissent les panneaux inférieurs de la porte, il en est un qui, la main dans sa barbe, livré à une méditation profonde, rappelle le *Jérémie* de la chapelle Sixtine : ce n'est pas un petit honneur pour Ghiberti que d'avoir été imité par Michel-Ange.

Il faut en convenir, l'art plastique a touché là à la perfection, et si Lorenzo eût mieux compris les conditions du bas-relief,

qui se refuse à exprimer par des saillies nuancées, mais palpables, des plans successifs imitant les profondeurs feintes de la peinture immatérielle, la première des deux portes de Ghiberti, considérée sous le rapport du style, serait déjà bien près d'être un chef-d'œuvre. Les deux vantaux de bronze furent terminés au mois d'avril 1424; on s'en servit pour fermer la porte orientale du Baptistère, celle qui regarde la cathédrale de Florence. Dans l'intervalle, Lorenzo avait fait œuvre d'orfèvre en donnant les dessins de deux magnifiques chandeliers d'argent pour l'oratoire d'Or-San-Michele et œuvre d'architecte en fournissant un modèle pour la coupole de Florence. L'architecture n'était pas alors un art exclusivement exercé par les maîtres de pierres, et il arrivait souvent que des sculpteurs, des orfèvres, des charpentiers (*legnaiuoli*), des peintres, étaient appelés à donner leur avis même sur des questions qui ne seraient soumises de nos jours qu'à des constructeurs. C'est ainsi que Lorenzo Ghiberti fut consulté par les fabriciens de Santa-Maria-del-Fiore, sur les contreforts (*sproni*) de cette cathédrale. Il donna aussi le dessin de l'escalier qui devait conduire à l'habitation du pape Martin V, dans Santa-Maria-Novella, lorsque ce pape, proclamé par le concile de Constance et reconnu par Jean XXIII, vint s'établir à Florence.

Mais il s'en fallait bien que Lorenzo Ghiberti eût autant d'aptitude pour l'architecture qu'il en avait pour ce genre de sculpture, qui confine à l'orfèvrerie. Autre chose est de dessiner des monuments agréables à l'œil, des pilastres ou des colonnes bien proportionnées, d'un beau galbe, au bout du crayon sur le papier ou au bout de l'ébauchoir sur un panneau, autre chose est de transporter dans la matière pesante les inventions d'un génie facile et facilement satisfait de lui-même. La principale difficulté pour l'architecte, c'est de calculer si les projets que l'on trouve tracés avec goût seraient

exécutables, si les bâtiments imaginés par le dessinateur auraient la stabilité voulue sans exiger une dépense démesurée, de pressentir ce que la pratique apporterait d'obstacles à telles ou telles élévations qui, par des lignes pittoresques et des masses bien pondérées en apparence, captivent le regard et séduisent, en le trompant, l'artiste lui-même. Lorenzo Ghiberti, nommé, concurremment avec Brunelleschi, provéditeur de l'œuvre du dôme, fit bientôt voir ce qui lui manquait pour être le rival possible de ce grand architecte. On s'aperçut que Lorenzo n'était qu'un sculpteur de premier ordre, et qu'il l'était surtout à la manière des orfèvres, c'est-à-dire pour les ouvrages qui sont à la portée de la main et que l'on doit juger de près, car il n'était pas d'ordinaire aussi habile à modeler une figure de grandeur naturelle et de ronde bosse ; du moins est-il vrai de dire qu'il y perdait l'avantage de faire briller les qualités qui lui étaient vraiment personnelles dans l'art plastique. Aussi changea-t-il de manière dans ses statues, comme s'il avait senti que les petits ouvrages comportent une richesse qui serait de la surcharge en grand. On s'en aperçut, lorsqu'il exécuta, pour la corporation des changeurs, la statue en bronze de saint Mathieu qui devait occuper un des pilastres d'Or-San-Michele. Les détails refouillés, les finesses de la ciselure, les contrastes de mouvement ou d'attitude toujours possibles dans tel ou tel groupe de figures, les difficultés à vaincre pour nuancer les saillies du bas-relief, en vue de leur faire exprimer les dégradations de la perspective, tout cela n'avait plus de place dans l'art statuaire qui veut des lignes simples, des plans fermes et un style grave, auquel répugne précisément le luxe des détails. Le saint Mathieu de Lorenzo, dans lequel la tête seule et les extrémités se prêtaient au modelé du nu, est une statue si digne, si bien drapée qu'elle paraîtrait *poncive* aujourd'hui, tant, depuis plus de quatre siècles, on a

souvent imité ces beaux jets de plis, qui, depuis l'épaule jusqu'à la cheville du pied, ne laissent transparaître que les plus fortes saillies et les principales dépressions du corps, sans se coller à la forme comme du linge mouillé.

Il est incontestable cependant que, dans le génie de Lorenzo, l'orfèvre l'emportait sur le statuaire. Là où vraiment il est resté le premier en date, et le premier en talent des maîtres italiens, c'est dans les ouvrages qui confinaient à l'orfèvrerie. Nous ne parlons pas de l'agrafe en or qui fut ciselée par lui pour le manteau pluvial du pape Martin V, venu à Florence en 1419, ni de la mitre du même pontife, ornée de rinceaux d'or découpés à jour (*straforati*) et relevés de figurines en ronde bosse que l'on trouva d'une beauté rare : ces ouvrages ont péri. Nous ne parlons que pour mémoire de la tiare qui fut commandée vingt ans après à Ghiberti pour le pape Eugène IV, lorsqu'il vint à Florence présider le concile où devaient être réconciliées l'Église romaine et l'Église grecque. Cette mitre papale, estimée 38,000 florins d'or, était un chef-d'œuvre dans lequel rivalisaient le sculpteur, le joaillier, le bijoutier, le ciseleur et l'orfèvre. On y voyait briller six perles de la grosseur d'une noisette. Des pierres précieuses, enchâssées avec un art infini, y formaient un cadre éblouissant à deux motifs de sculpture représentant Jésus-Christ et la Vierge, l'un et l'autre sur leur trône, entourés d'anges. Aussi, racontent les chroniqueurs du temps, lorsque le pape Eugène IV parut au concile avec cette mitre sur la tête, il fit pâlir tout ce qui aurait pu le disputer en magnificence aux splendeurs du Saint-Siège, même les pompes impériales, car l'empereur Jean VIII Paléologue assistait au concile, entouré d'une garde qui coûta 12,000 florins au pape, coiffé d'un capuchon blanc, sur lequel éclatait un rubis plus gros qu'un œuf de pigeon. Le concile se tint dans la cathé-

drale de Florence, sous la coupole que venait d'élever Brunelleschi, et à laquelle il ne manquait plus que le couronnement de la lanterne.

Pour expliquer notre pensée, il nous faut ici jeter un coup d'œil critique sur les conditions et les exigences de l'art de la sculpture. Le talent d'imiter les objets visibles est sans doute le premier qu'un artiste doit acquérir ; mais il s'en faut bien que ce soit le dernier, c'est-à-dire le plus rapproché de la perfection. L'imitation de la nature est le commencement de l'art, mais elle n'en est pas le but souverain, elle n'en est pas la définition. Et ce qui est vrai de la peinture et de la statuaire est vrai aussi de tous les arts. La poésie, par exemple, s'exprime dans un langage cadencé, artificiel, dont les hommes ne se sont jamais servi et ne se serviront jamais. De même que les idées revêtues d'un style aussi extraordinaire doivent s'élever au-dessus de la nature commune, de même il convient que la poésie ne soit pas récitée sur le ton banal des conversations de chaque jour. L'art dramatique, bien qu'il semble n'avoir d'autre objet que de nous mettre devant les yeux le spectacle des passions humaines, ne vit que de fictions et d'invraisemblances. Il n'est pas naturel assurément que Mithridate parle français et que Cinna déclame des vers de Corneille. Il y a plus : dans l'expression même des passions, la meilleure n'est pas toujours la plus naturelle, car il est tels cris, telles contorsions de visages ou de membres qui seraient insupportables à la scène, quand bien même l'auteur les aurait observés dans la créature vivante.

Sans doute, la part de l'imitation est plus grande dans les arts plastiques et particulièrement dans la sculpture que dans l'art dramatique et la poésie. Cependant il tombe sous le sens que, si la sculpture n'était qu'une fidèle imitation des formes naturelles, aucune œuvre d'art ne serait supérieure à un mou-

lage au moins partiel de la figure humaine; aucun buste ne vaudrait l'empreinte prise en plâtre sur le visage d'un homme ou d'une femme dont on voudrait faire le portrait. Pourquoi donc le moulage n'est-il pas la même chose que la sculpture? parce qu'il y a dans les formes plus que les formes elles-mêmes. Les formes vivantes ont un esprit, un caractère, et c'est le caractère, c'est l'esprit qui ne peuvent être saisis que par un être pensant. S'il y a du sentiment dans les formes, il ne peut être rendu que par un être qui l'aura senti, qui en aura été touché. En observant le caractère des formes, l'art a fait un pas, il est allé au delà de la pure et simple imitation, il a voulu non pas seulement voir la nature, mais la comprendre, l'interpréter, trouver et mettre dans la vérité physique un accent moral. Mais l'art peut et doit s'élever encore plus haut. Il y a dans la nature de bons et de mauvais caractères, il y en a de beaux, il y en a de laids. L'hypocrisie, l'avarice, la cruauté, l'envie, la ruse sont des caractères aussi; ces infirmités morales se traduisent par des difformités physiques. Les personnes qui en sont affligées portent, marquée sur leurs traits, une grimace indélébile. Celles-là peuvent être bonnes à peindre, elles ne sont pas bonnes à sculpter. En voici la raison : le peintre qui ne nous donne qu'une apparence des choses, un mirage de la vie, peut admettre jusqu'à la laideur, attendu qu'il a mille moyens de la rendre acceptable par les prestiges de la lumière et de la couleur, par le choix des circonstances environnantes, par le fond dont il dispose, par le contraste, tandis que le sculpteur, qui nous offre l'épaisseur des choses, doit s'interdire de représenter des caractères bas et vicieux, parce que c'est assez de les faire voir, et que c'est trop de les faire toucher. S'il est déjà hardi, pour le peintre, de les rendre visibles, il est monstrueux, pour le sculpteur, de les rendre palpables. D'ailleurs, taillée dans le marbre, ou même coulée

en bronze, la laideur usurpe une immortalité dont la beauté seule est digne.

Qu'est-ce alors que la beauté, en sculpture? C'est un caractère choisi parmi les plus nobles, se rapportant à un des types heureux de l'humanité, à une des vertus de l'homme, ou du moins à une des qualités qui lui donnent une physionomie aimable ou imposante, comme la grâce, la douceur, la majesté, ou qui distinguent les divers âges de la vie, l'ingénuité de l'enfance, l'élégance de la jeunesse, la pudeur de la virginité, la vénusté de la jeune femme, la fierté de l'âge viril, la tendresse de la mère, la dignité du vieillard.

De ce que nous séparons ces deux termes, le caractère et la beauté, de ce que nous les distinguons, pour mieux dire, s'ensuit-il que nous puissions imaginer une beauté sans caractère? Non. Toute beauté en sculpture doit être caractérisée de manière à n'être pas confondue avec une autre, et il va sans dire qu'il en est ainsi des plus belles antiques. Mercure est beau, mais il l'est autrement que Jupiter. Pallas et Vénus sont belles l'une et l'autre, mais elles sont belles différemment. La beauté absolue des formes humaines, même divinisées, n'existe pas pour nous, et il nous est impossible de la concevoir. A supposer qu'un grand sculpteur pût inventer deux figures qui résumeraient à elles seules l'humanité virile et l'humanité féminine, tout le genre humain, il n'aurait créé que des abstractions muettes, froides, sans intérêt et sans vie, sans influence magnétique sur notre âme, parce qu'elles seraient sans caractère. En revanche, si le caractère s'accentue aux dépens du beau, s'il amène un appauvrissement des formes, s'il produit une déviation sensible ou s'il en résulte, si, par exemple, la mère est obèse, si la jeune fille est encore chétive, si l'adolescent est encore débile, si le vieillard est amaigri, osseux, exténué, comme l'est le *Voltaire* que Pigalle a représenté

vilainement, tout nu et tout décharné, dans la statue en marbre de l'Institut, la sculpture n'a plus rien à voir dans ces caractères, parce qu'ils sont inconciliables avec le beau.

En Grèce la sculpture fit de continuels progrès depuis le huitième jusqu'au cinquième siècle avant notre ère, elle ne cessa de marcher vers le beau et de chercher la perfection des formes, sans se priver pour cela de les distinguer par un caractère. Il n'en fut pas de même en Italie. Dès le commencement du quinzième siècle, cent-cinquante ans après Nicolas de Pise, la sculpture dévia sensiblement et ce furent Ghiberti et Donatello, ces deux grands sculpteurs, qui l'égarèrent par la supériorité même de leur talent. Le premier donna l'exemple d'introduire dans le bas-relief la perspective et d'y multiplier les plans comme dans la peinture. Le second chercha le caractère aux dépens de la beauté, et ne craignit pas d'exprimer en ronde bosse des formes viles, des membres chétifs, des laideurs qu'il savait rendre intéressantes par la naïveté et le vif de l'imitation.

A quoi tiennent ces deux déviations dans l'art du sculpteur? C'est ce qu'il nous faut dire maintenant, et la vie de ces deux célèbres artistes, l'étude de leurs ouvrages vont nous aider à comprendre l'erreur où ils tombèrent l'un et l'autre.

CHAPITRE XI.

Ghiberti (suite). — Seconde porte du Baptistère.

La première porte de Ghiberti ne fut pas plus tôt achevée qu'on délibéra de lui commander la seconde, c'est-à-dire la troisième porte du temple. Elle lui fut allouée en effet, le 2 janvier 1425, et son salaire fut fixé à 200 florins par an, non compté ce que les consuls donneraient directement à ses collaborateurs. Cette seconde porte de Ghiberti passe pour la plus belle; de fait, c'est là que le sculpteur florentin a poussé le plus loin les qualités de son prodigieux talent. Mais c'est là aussi qu'est le plus fortement accusé le défaut de son parti pris, qui consistait à chercher dans le bronze les effets de la peinture, par une impossible fusion des deux arts.

Cette fois, Ghiberti parut comprendre que, dans la première porte, il avait beaucoup trop multiplié les divisions, en les portant au nombre de vingt-huit, qui était celui des compartiments de la porte sculptée par Andrea Pisano. Il sentit que la multiplicité des panneaux jetait de la confusion dans le spectacle, et, de plus, que les encadrements formés par des losanges quadrilobés, à la manière gothique, ajoutaient encore une complication de lignes tourmentées, non seulement inutile, mais nuisible à la clarté des sujets encadrés. Il divisa donc sa porte en dix panneaux seulement, cinq pour chaque vantail. Ayant à représenter les principaux traits du nouveau testament, il s'était fait indiquer les motifs dans un programme rédigé par le célèbre écrivain Leonardo Bruni,

d'Arezzo, dit Léonard l'Arétin. Comme le nombre des sujets à traiter était plus considérable que celui des panneaux, il se résolut à réunir en un seul et même cadre plusieurs actions différentes.

L'absence d'unité dans chaque tableau rend encore plus difficile à décrire la série des morceaux, d'ailleurs merveilleux, dont se compose cette porte sans pareille au monde. Le premier panneau est à lui seul une réunion de chefs-d'œuvre. Il contient la création d'Adam, la création d'Ève, la tentation, et l'expulsion du Paradis. La même personne y figure donc plusieurs fois. Ici, sur le premier plan à gauche, Adam se lève à la voix de Dieu assisté de ses archanges, qui lui tend la main. Là, il est endormi au pied d'un arbre, et le Créateur évoque d'un geste la mère du genre humain, qui sort d'une côte de l'homme, vient au monde encore inconsciente de la vie, dont elle n'a senti que le premier frisson. Chose admirable! Ève est déjà vivante, mais elle n'a pas encore l'usage de ses membres, l'expérience de leurs mouvements. Aussi ses bras tomberaient s'ils n'étaient portés par des séraphins; Dieu même lui prend une main pour la soutenir. Un chérubin met la main sur les flancs de la première femme, qui doit porter dans ses entrailles l'humanité tout entière. Rangés au-dessus de sa tête, des anges lui font une couronne céleste. Au troisième plan, sur la gauche, des arbres dont le relief inégal porte des ombres décidées représentent l'Éden, et sous le plus éloigné de ces arbres sont figurés au simple trait Adam et Ève tentés par l'esprit du mal. Puis, au premier plan de la droite, on les revoit, chassés du Paradis par l'ange du châtiment. Enfin, dans la partie supérieure du panneau, l'Éternel, mitré comme le pape du ciel, donne l'ordre d'expulsion, au milieu d'une gloire qui, par les insensibles dégradations du relief, va s'évanouir dans la lumière.

Que de beautés réunies en ce cadre, qui n'a pas plus de soixante-dix centimètres de côté! Cette fois, le nu joue un grand rôle, et Ghiberti s'y montre supérieur, au moins autant qu'il l'était dans l'ajustement des draperies. On ne saurait imaginer des formes plus suaves, plus délicatement belles que celles d'Ève soutenue par les anges au seuil de la vie, avec son abondante chevelure, sa gorge naissante, ses hanches fines que la gestation du genre humain n'a pas encore développées. Idéale au moment de sa venue au jour, la figure d'Ève devient naturelle. Après le péché, la grâce de son corps est altérée sensiblement; elle n'est plus une créature divine, mais une créature humaine. Elle était pure et chaste dans sa nudité primitive, elle en est maintenant honteuse. Elle connaît le mal, elle connaît la pudeur.

Si le spectateur ne peut saisir l'unité dans les panneaux sculptés de Ghiberti, en revanche il trouve une variété intéressante, non seulement en s'attachant aux divers épisodes réunis dans chacun de ces panneaux, mais en passant d'un panneau à l'autre. Le second diffère absolument du premier, par l'importance que le sculpteur y a donnée au paysage et aux animaux. L'Éden est remplacé par des montagnes rocheuses; le point de vue étant pris de haut, le ciel tient fort peu de place dans la composition, et l'on y voit s'étaler des sujets qui n'ont d'autre lien entre eux que l'esprit de la Genèse, que la simplicité sauvage du génie biblique. Sur un des sommets de la montagne, Adam et Ève assis auprès d'une cabane avec les enfants, Caïn et Abel; plus loin, sur une autre cîme, deux autels s'élèvent, et les deux frères y allument le feu du sacrifice, mais une seule flamme brille sur un autel, et voilà que cette flamme allume la guerre entre les hommes. L'histoire du monde commence par un fratricide; on voit Caïn frapper à coups de bâton Abel étendu à ses pieds. Et le bronze

exprime la langueur d'un beau corps que les forces abandonnent et qui se meurt. Plus bas sont les rochers dont se hérisse la montagne maudite : Caïn laboure péniblement la terre avec une charrue attelée de bœufs ; plus loin, il répond d'un geste vague à l'Éternel, qui, sorti des profondeurs du ciel, lui demande : « Qu'as-tu fait de ton frère ? »

Moins chaotique, moins hérissé de saillies rugueuses, le troisième tableau de Ghiberti représente l'arche de Noé d'où sortent ses filles et ses brus, des femmes charmantes mêlées sans péril avec tous les animaux de la création, les lions, les tigres, les éléphants, les cerfs, les daims, les oiseaux. Déjà Noé a planté la vigne, il en a bu la liqueur. Il est couché sur le sol, plongé dans le sommeil de l'ivresse, et ses enfants se disposent à couvrir d'un manteau sa nudité. Mais comment ne pas admirer qu'un artiste ayant à représenter des scènes aussi diverses en des milieux si différents n'ait jamais renoncé à la recherche du beau, qu'il n'ait point eu recours à ces laideurs intéressantes et variées auxquelles se plaisait le génie de Donatello, l'ami de Ghiberti et l'un de ses collaborateurs dans le travail de ces panneaux de bronze. Nous avons dit la beauté que savait donner Ghiberti à ses figures d'anges. Elles sont d'une grâce ineffable, surtout celles qui, dans le tableau suivant consacré à Abraham, visitent le patriarche aux plaines de Mambré. Les trois anges qu'il adore à genoux sont trois fois adorables. Sur la porte d'une hutte ombragée d'arbres, la vieille Sara entend les paroles qui lui annoncent sa maternité tardive. Plus loin, au plus haut d'un rocher, Abraham, au moment d'égorger son fils, est arrêté par l'ange, tandis qu'au pied de la montagne l'attendent ses serviteurs et leur âne paissant des chardons.

Il est remarquable que le Sacrifice d'Abraham, qui avait été le sujet du concours pour les portes du Baptistère, n'est pas

composé ici comme il l'était dans le modèle qui fut couronné. Lorenzo semble avoir compris que l'ange, pour rassurer le spectateur de cet horrible égorgement, devait saisir ou le bras ou le glaive du sacrificateur, et il a eu la délicatesse de baisser la tête de la victime, afin qu'elle ne vît point l'instrument de mort ni le victimaire. Ghiberti reconnaissait par là que la composition de Brunelleschi, son ancien rival, avait été, sous ce rapport, mieux conçue, mieux sentie.

L'histoire d'Isaac et de ses fils, et celle de Joseph, remplissent le cinquième et le sixième panneau. L'un et l'autre présentent des fonds d'architecture qui tournent ou qui s'enfoncent dans l'éloignement avec une justesse de lignes fuyantes qui dut ravir les Florentins peu accoutumés encore à cette science de la perspective récemment retrouvée par Brunelleschi. Sous l'un de ces portiques se passent les événements racontés par la Bible : la naissance de Jacob et d'Esaü, les femmes que celui-ci avait épousées, l'ordre que lui donne son père Isaac de partir pour la chasse, accompagné de ses chiens, la bénédiction d'Isaac surprise par Jacob en présence de Rébecca. Auprès d'un autre monument construit en arcades et circulaire, se groupent des figures heureusement trouvées, de l'aspect le plus pittoresque. Ce sont des femmes et des enfants d'Israël qui chargent des sacs de grains sur leurs épaules ou sur leurs têtes, pour les porter d'Égypte en Palestine à leurs compatriotes affamés. Ici, Joseph est descendu dans la citerne, là, il est vendu par ses frères; plus loin, il les reconnaît et les embrasse. On ne saurait imaginer rien de plus vivant, de plus naturel ni de plus élégant que les attitudes et les mouvements de toutes ces figures. Combien de motifs en ont été plus tard empruntés par les plus habiles et les plus fameux peintres, notamment par Andrea del Sarto, lorsqu'il peignit à fresque cette même histoire de Joseph, et par Ra-

phaël lui-même, lorsque, dans le Parnasse et dans l'École d'Athènes, il se rappela, si souvent, les belles tournures des personnages de Ghiberti, les draperies de ses anges et de ses Chananéennes, son habileté à grouper les figures, à ménager les vides, sans délier les groupes, ses fonds d'architecture et ses perspectives enfin, cent fois mieux appropriées à la peinture qu'au bas-relief! Ghiberti a prouvé là qu'une action même vulgaire peut être accomplie sans vulgarité; qu'un adolescent qui soulève un fardeau, une jeune femme qui porte sur sa tête un sac de grains, savent manifester une grâce inattendue; qu'il y a cent manières de faire le même geste, de prendre la même posture, d'exécuter le même mouvement, et qu'ainsi le sculpteur est inexcusable, là où il y a tant de choix, de ne pas choisir.

C'est une pépinière de motifs pittoresques et de modèles pour le statuaire que cette porte de bronze, où apparaissent toutes les grandes figures de l'Ancien Testament, depuis le premier homme jusqu'à Salomon, les patriarches, tous les héros et les héroïnes de la Bible, Abraham, Isaac, Jacob, Moïse recevant les tables de la loi, Josué marchant sur Jéricho, David tranchant la tête à Goliath, Salomon recevant la visite de la reine de Saba sur le seuil d'un palais magnifique, aux galeries voûtées, aux colonnades profondes. On passerait une journée entière à regarder ces tableaux palpables, à en suivre les groupes depuis le premier plan où ils se relèvent en bosse jusqu'au lointain où ils vont se perdre dans l'effacement successif du relief. D'ordinaire, ce sont les figures éloignées qui sont les plus belles, n'ayant qu'une très faible saillie, parce qu'elles ne sont pas attristées par les ombres; leurs formes étant ainsi modelées en pleine lumière, avec d'insensibles épaisseurs, l'œil en saisit mieux les fins contours, la désinvolture auguste, si ces figures sont des anges, la grâce

facile, si elles représentent des pasteurs guidant leurs troupeaux dans le lointain paysage, ou les cavaliers d'une armée en marche, ou les soldats de Josué s'avançant en bon ordre pour faire crouler, au son des trompettes, les remparts de Jéricho.

Forcé par le programme qu'on lui imposait de faire tenir plusieurs actions dans un même cadre, Lorenzo Ghiberti voulut, en quelque sorte, agrandir l'étendue de ses panneaux en les traitant comme des peintures, c'est-à-dire en ménageant des distances fictives entre les scènes du premier plan et celles qu'il représenterait plus ou moins éloignées du premier plan et du spectateur. Il imagina, sans doute, qu'au moyen des différentes saillies que présentent le haut-relief (*alto rilievo*), le demi-relief (*mezzo rilievo*), le bas-relief (*basso rilievo*), et cet aplatissement des figures qu'on appelle en italien *stiacciato*, il pourrait se procurer au moins quatre plans successifs, dans lesquels se placeraient les actions diverses qu'il avait à réunir en un seul compartiment. La perspective était alors une nouveauté piquante, une invention qui paraissait merveilleuse. Brunelleschi l'avait démontrée dans ses dessins. Ghiberti la voulut dessiner, lui aussi, du bout de son ébauchoir sur les tablettes de terre ou de cire qu'il devait couler en bronze. Mais il ne prit pas garde qu'il faisait ainsi violence à l'art plastique, à l'art sculptural, et qu'en dépit de sa dextérité surprenante il serait trahi par la matière même sur laquelle il opérait, ayant à pétrir dans l'argile ce qu'il devait fondre ensuite dans le cuivre.

Vouloir creuser indéfiniment une sculpture en bas-relief ou même en haut-relief, c'est tenter l'impossible, parce qu'il ne peut pas échapper à nos yeux que les figures du second plan sont collées à celles du premier, les figures du troisième plan à celles du second et ainsi de suite; qu'ainsi la distance

que l'on veut feindre, au moyen de la seule diminution du relief, n'existe pas, en réalité, entre ces figures. L'idée de figurer en bas-relief un paysage, un lointain, un ciel, est une idée absolument mal venue dans un art qui n'a pour produire une illusion optique ni la couleur, ni le clair-obscur. Là où le peintre creuse sa toile, au moyen de tons dégradés et d'ombres factices, et la fait disparaître en y substituant les plaines du ciel, les profondeurs de la campagne et l'indécision des lointains, le sculpteur ne peut tromper nos regards, parce que les ombres que porte son relief sur la surface de marbre ou de bronze d'où on le voit sortir sont des ombres *réelles*, et qu'il est absurde de nous montrer une figure qui est tout près de nous, projetant son ombre sur une figure qui est censée dans l'éloignement.

Lorsque Lorenzo Ghiberti voulant représenter le ciel, par exemple, y accuse la présence d'un groupe d'anges dont les formes s'aplatissent sur le fond du panneau, quelque léger que soit le méplat de ces formes, pour peu que le jour soit frisant, il porte une ombre sur ce même ciel, qui est supposé pourtant à une distance infinie. Le sculpteur ne créant point, comme le peintre, ses jours et ses ombres, doit renoncer aux illusions de l'optique parce qu'il manque à ses mensonges la complicité de la lumière. Tandis que la perspective a pour objet de nous faire voir, d'un certain point de vue fixe, ce qui n'est pas en réalité, la sculpture nous montre les choses telles qu'elles sont, à quelque point de vue qu'on se place, de sorte que l'artiste, en introduisant la perspective dans la sculpture, au lieu de nous faire paraître vrai ce qui est faux, nous fait paraître faux ce qui est vrai.

Voilà pourquoi les Grecs n'ont jamais multiplié les plans dans leurs bas-reliefs, et n'y ont pas fait usage de la perspective que cependant ils connaissaient. La finesse de leur tact

les avertissait que les figures superposées sur un mur de pierre ou de métal étaient réellement trop rapprochées l'une de l'autre, et trop près de l'œil, pour paraître à une grande distance. Et lorsqu'ils indiquaient, dans le fond de leurs bas-reliefs, un temple ou tel autre monument d'architecture pour localiser la scène, ils avaient soin de cacher le soubassement de l'édifice et de n'en montrer que la partie supérieure, afin de n'avoir pas à faire concourir au point de vue les lignes fuyantes de l'architecture, c'est-à-dire à feindre sur un mur solide d'impossibles raccourcis.

Il faut convenir que, sous ce rapport, les bas-reliefs de Donatello, dont nous parlerons bientôt, sont beaucoup mieux entendus que ceux de Ghiberti. L'un et l'autre, ils avaient étudié l'antique ; l'un et l'autre, ils étaient allés à Rome et y avaient vu des sarcophages du plus beau travail, des frises où le ciseau grec a donné l'exemple des saillies les plus modérées ; mais Ghiberti, soit pour innover, soit pour séduire par une apparence de vérité le peuple florentin, qu'il supposait peut-être incapable de comprendre un art de pure convention, préféra d'ajouter à sa sculpture l'assaisonnement du pittoresque et de la perspective architectonique, tandis que Donatello, mieux avisé, ne donna point dans ce travers et s'en tint à une sobriété plus magistrale, plus rapprochée des exemples grecs.

Il fallut seize ans à Ghiberti pour modeler en cire la seconde porte du Baptistère (qui était la troisième, en comptant celle d'Andrea Pisano). La première, commencée en 1404, ne fut terminée, comme on l'a vu, que vingt ans plus tard : il est vrai de dire que le travail en fut plus d'une fois interrompu. Les registres concernant les portes de Ghiberti nous ont conservé le nom des artistes qu'on lui donna pour collaborateurs, dans la convention relative à la première de ces portes. On

remarque parmi ces noms ceux de Michele dello Scalcagno, de Maso di Cristofano (qu'il ne faut pas confondre, comme l'a fait Vasari, avec Maso ou Masolino da Panicale), de Donato di Betto Bardi, qui n'est autre que le célèbre Donatello, de Bartolo di Michele, qui était le beau-père de Ghiberti, et d'un garçon de boutique appelé Paolo di Dono, le même que Paolo Uccello qui fut un peintre renommé. Ce fut en 1440 que l'on commença de couler en bronze les modèles de la seconde porte. Cette opération dura sept ans pour les dix panneaux, et la dorure n'en fut achevée qu'en 1452. L'artiste avait alors soixante-quatorze ans. Aujourd'hui, la dorure de la porte de Ghiberti a disparu, et ce n'en est que mieux, car l'effet de la dorure est d'imprimer un caractère de mollesse au modelé des figures, en faisant pénétrer des reflets de lumière jusque dans les ombres. Or, la fermeté des ombres est d'autant plus nécessaire que l'artiste a calculé sur les différences d'épaisseur, sur le *forte* et le *piano,* comme l'on dirait en musique, pour faire sentir les plans successifs de sa composition pittoresque. Si les premiers plans perdent la vigueur de leur saillie, que les ombres seules peuvent accuser, l'atténuation graduelle des reliefs, par laquelle on a voulu produire l'illusion de la profondeur, n'a plus qu'une faible partie de son effet, attendu que les objets du devant étant moins proches de l'œil, ceux du fond paraissent moins éloignés.

Michel-Ange, qui était plus contenu dans ses paroles que dans ses œuvres de sculpture, avait coutume de dire que plus le bas-relief approche de la peinture, moins il est bon, et que plus la peinture se rapproche du bas-relief, meilleure elle est. Cette sentence de Michel-Ange, excellente en elle-même, semble avoir été inspirée à ce grand homme par la vue des portes de Ghiberti. Vasari, qui, sans doute, n'écrivit point dans la savante introduction de son livre le chapitre *Della*

scultura sans en avoir causé avec Michel-Ange, Vasari, bien qu'il ait dit des portes du Baptistère qu'elles étaient, parmi les ouvrages antiques et modernes, la plus belle chose du monde, ne laisse pas de remarquer combien Ghiberti a été malavisé de figurer sur ces panneaux des plans en raccourci ou fuyants, *piano che scorti o fugga.* « Les anciens, dit-il, si ingénieux imitateurs du vrai, n'ont jamais commis cette faute. Ils ont représenté les figures de leurs bas-reliefs posant leurs pieds sur la bordure inférieure (*su la cornice di sotto*); mais quelques-uns de nos modernes, poussant la hardiesse jusqu'à la témérité, ont placé leurs figures de demi-relief sur le même plan fuyant que leurs figures de bas-relief. Il en résulte que les pieds de ces figures ne sont pas solidement posés comme ils devraient l'être, et bien des fois il arrive que ces figures, quand elles sont vues par derrière, touchent du bout de leurs pieds les os de leurs jambes, cause de la violence du raccourci (1). Nous en voyons des exemples, ajoute Vasari, dans les bas-reliefs modernes, et même dans les portes de San-Giovanni (c'est-à-dire du Baptistère). »

Malgré tout, les bronzes de Ghiberti sont des merveilles. L'art s'y est élevé à un degré de noblesse, beauté de charme, d'élégance, qu'il est impossible de dépasser sans tomber dans la manière. Sauf le reproche encouru d'introduire la perspective là où elle n'avait que faire, le sculpteur de ces admirables morceaux a su atteindre à la perfection de ce qu'on appelle le style. Il a eu le talent prodigieux de s'arrêter dans l'expression des mouvements gracieux, juste au moment où la grâce confinerait à l'affectation. Il a donné à toutes ses figures, sans en excepter une seule, du caractère et de la beauté tout ensemble. Personne ne l'a surpassé et ne le surpassera dans

(1) « Si vede le punte de piè di quelle figure che voltano di dietro toccarsi gli stinchi delle gambe per lo scorto che è violento. »

l'art de draper les figures d'hommes ou de femmes, les premiers avec une dignité quelquefois majestueuse, les secondes avec une distinction naturelle, avec une élégance exempte de recherche et une finesse sans raffinement. Ses tuniques, ses manteaux, ses draperies, nous ne disons pas ses costumes, car il ne costume point ses personnages, si ce n'est dans quelques parties accessoires, ne sont jamais ni assez amples pour faire trop de plis, ni assez étroits pour n'en pas faire assez. Ses vêtements indiquent ce qu'ils recouvrent sans le trop serrer; ils sont, suivant une parole antique, renouvelée par Goethe, un écho multiple des formes du corps. En un mot, il n'y a rien à rabattre de l'admiration qu'ont excitée durant plus de quatre siècles les portes de Ghiberti, et personne n'oserait blâmer Michel-Ange d'avoir dit : « Elles sont si belles, qu'elles seraient dignes d'être les portes du Paradis. »

CHAPITRE XII.

Ghiberti et Donatello.

Les deux grands sculpteurs du quinzième siècle, Ghiberti et Donatello, sont justement ceux qui ont le plus étudié l'antique, et ce n'est pas faute de le connaître qu'ils ont créé un art nouveau, différent de l'art grec. Tout pleins d'admiration pour l'antiquité dont l'art avait été essentiellement sculptural, ils ont subi l'impulsion du génie moderne, qui, par son amour pour la vie, la couleur et le mouvement, tendait à faire prédominer la peinture, même dans l'art statuaire.

Ghiberti, si éloigné dans ses bas-reliefs de la sobriété antique, de la sagesse avec laquelle les Athéniens s'étaient abstenus de creuser des profondeurs impossibles dans un mur de marbre ou de bronze, Ghiberti, aussi bien que Donatello, avait visité Rome, et il en était revenu pénétré d'admiration pour la sculpture antique. On ne sait pas avec précision à quelle année se rapporte le voyage que fit à Rome Lorenzo Ghiberti, car ce grand artiste, tout entier à sa passion pour les Grecs, avait adopté leur chronologie et ne comptait plus dans ses mémoires les années que par olympiades. C'est dans la 440ᵉ qu'il place son séjour à Rome. Or, d'après les anciens calendriers, la 200ᵉ olympiade finissant à l'an 24 de l'ère chrétienne, la 440ᵉ finirait à l'an 984. Mais il est évident que Ghiberti, vivant quatre siècles et demi plus tard, avait une manière à lui de calculer les olympiades, qui ne s'accorde pas avec celle des chronologistes. Ce qui est certain, c'est

qu'il place dans la 410e olympiade de sa chronologie particu-culière l'époque où florissait Andrea Pisano, soit vers 1332. Si l'on ajoute à ce nombre les trente olympiades de 4 ans ou les 120 ans, nécessaires pour aller de la 410e à la 440e, on se trouve porté à l'année 1452 qui est précisément celle où Ghiberti, ayant complètement fini les portes du Baptistère, put jouir d'une certaine liberté. Il est donc permis de conjecturer que le voyage de Ghiberti à Rome eut lieu dans les dernières années de sa vie.

Toujours est-il qu'il n'avait pas attendu ce voyage, selon toute apparence, pour se procurer des antiques et contenter sa passion d'antiquaire. Nous savons, en effet, par l'auteur d'un mémorial de Florence que Lorenzo Ghiberti possédait entre autres marbres précieux des sculptures excellentes attribuées à Polyclète, et certain vase décoré d'un bas-relief d'une beauté rare, qu'il avait fait acheter en Grèce et porter à Florence. Lui-même raconte dans ses mémoires, qu'il appelle *commentaires,* que, peu de temps après son arrivée à Rome, on y découvrit, près de San Celso, une statue d'*Hermaphrodite;* voici comment il en parle dans son troisième commentaire : « Elle était couverte de terre. Ce qu'il y avait d'art, « de science magistrale et de perfection dans ce marbre, aucune parole humaine ne le peut dire. Elle était sur une « draperie et retournée de manière à montrer à la fois les « deux sexes. Elle avait les bras posés à terre, les mains croisées l'une sur l'autre, et une jambe étendue. Sa draperie « était engagée dans le gros doigt d'un de ses pieds; ce qui « faisait des plis tirés avec un art admirable. Elle était sans « tête; mais aucune autre partie ne lui manquait; il s'y trou« vait dans le modelé des délicatesses infinies, *moltissime dol« cezze,* qu'on ne peut découvrir qu'en y passant la main. »

Avec le même enthousiasme, Ghiberti parle d'une antique

trouvée sous terre près de Florence dans la maison des Brunelleschi. « Il faut croire, dit-il, qu'aux premiers âges du « christianisme, quelque personne d'un noble esprit, frappée « du merveilleux talent que manifeste cet ouvrage, en aura « eu pitié et l'aura fait ensevelir sous une voûte de briques, « couverte d'une dalle, pour la préserver de toute injure. Ce « marbre est beau parmi les plus beaux. La statue porte sur « le pied droit, elle a sur le milieu de la cuisse une draperie « exécutée à ravir, mais le toucher seul de la main peut en « percevoir les beautés, qui échappent au regard, aussi bien « sous un jour tempéré qu'en pleine lumière (1). »

Un artiste qui s'exprime ainsi a dû aimer passionnément l'antique et le bien connaître. C'est donc volontairement et pour suivre l'impulsion de son propre génie qu'il a conduit son art dans une voie nouvelle, et qu'au lieu de suivre l'exemple des Grecs qui représentaient si souvent les êtres collectifs, un peuple, une ville, une tribu, par une figure symbolique, il a osé introduire dans les compositions de ses bas-reliefs jusqu'à près de cent figures, « *circa di figure cento* », selon ses propres expressions. Au lieu de se borner à deux plans et à l'indication au trait d'un troisième plan, comme les sculpteurs grecs, il allait diminuant peu à peu les saillies de ses figures pour feindre leur éloignement progressif. Il cherchait enfin des effets que la peinture seule peut obtenir avec ses mensonges.

Mais pourquoi un sculpteur aussi épris de l'antique a-t-il changé à ce point les conditions du bas-relief? Ce n'est pas seulement parce que Ghiberti avait débuté par apprendre et pratiquer la peinture. C'est surtout parce qu'il voulait et

(1) « Il viso non le comprende, nè con forte luce nè con temperata; solo la mano a « toccar la trova. »

croyait mettre plus de vérité dans ses représentations en les traitant comme des peintures, avec les raccourcis que produit la perspective linéaire et les indécisions provenant de la perspective aérienne. Il était fatal que les hommes de la Renaissance préférassent aux conventions de l'art antique les conseils de la nature, parce que la Renaissance étant une réaction contre les règles convenues et imposées, le retour à la nature était une des formes de la liberté dans l'art, de même que, dans l'ordre religieux, le retour à l'Évangile était un moyen d'affirmer la liberté de conscience.

Voilà comment s'explique, à notre sens, l'invasion de la peinture dans l'art statuaire. L'artiste n'ayant pas à s'interdire les effets pittoresques se sentait plus libre et, au lieu de recommencer l'art antique, il pouvait en créer un moderne. Ce renouvellement de la sculpture, qui s'est continué dans les œuvres de Michel-Ange, et qui dure encore dans l'école française, est dû à Donatello comme à Ghiberti. L'un et l'autre en furent les initiateurs.

Le système de lignes fuyantes et de reliefs gradués qu'il avait suivi en modelant les portes du Baptistère, Ghiberti en fit l'application à la châsse de saint Zenobi, qu'il exécuta pour le dôme de Florence. Zenobi, évêque de cette ville, y était mort en odeur de sainteté. On lui attribuait des miracles, entre autres la résurrection d'un petit enfant, en présence d'une multitude de spectateurs. Ce miracle est le sujet du bas-relief qui décore la face antérieure de la châsse. L'enfant mort est étendu par terre; par la prière du saint évêque, qui lève les mains au ciel, cet enfant revit dans la personne d'un autre enfant debout, ayant les mêmes traits, la même taille, la même figure que le mort. Auprès du cadavre se lamente une femme à genoux et derrière elle sont groupées sur un plan incliné plus de quarante figures d'hommes et de femmes,

celles-ci gracieusement ajustées, celles-là drapées dans des manteaux noblement jetés et dont les plis sont cassés avec élégance. Les personnages du premier plan, rangés sur une ligne horizontale qui devient oblique pour suivre la pente du terrain, ne cachent qu'en partie la foule des spectateurs échelonnés sur le tertre; on aperçoit leurs têtes attentives, étonnées. Le sculpteur est demeuré fidèle à son habitude de creuser par des reliefs de plus en plus faibles la superficie de son tableau de bronze, et de feindre une grande distance entre les figures de devant et les portes de la ville, indiquées au trait dans le lointain. Sur la face postérieure de la châsse, six anges en bas-relief, aux draperies volantes, aux mouvements d'une grâce ineffable, tiennent une couronne festonnée et enrubannée à la manière antique; groupés trois à trois, ils présentent des modèles de figures ailées, dont le style pur, noble et fier ne sera jamais dépassé, même par les successeurs les plus illustres de Ghiberti.

Ce grand artiste né pour la peinture en apportait le sentiment dans l'art statuaire : c'était aussi en peintre qu'il dessinait l'architecture dans ses compositions en bas-relief. Les monuments, les palais, les portiques, les galeries qu'il feignait en perspective faisaient croire aux Florentins que Ghiberti était un architecte consommé; lui-même se l'était persuadé sans doute, car il avait composé un traité d'architecture, resté incomplet, qu'il avait accompagné de figures explicatives dessinées à la plume, traité indigeste, embrouillé, obscur, et dans lequel on ne trouve rien d'intéressant, si ce n'est peut-être une ostéologie du corps humain d'après Avicenne. Loin de prouver la science architectonique de Ghiberti, cet opuscule trahit au contraire l'insuffisance de l'auteur dans un art qu'il n'avait pas encore pratiqué. Cependant, comme nous l'avons raconté, Ghiberti fut consulté par les fabriciens du

dôme sur la construction des contreforts de la coupole; il fit, en concurrence avec Brunelleschi, un modèle de chaînage pour serrer le tambour, un autre pour les ouvertures de la lanterne; il fut chargé de dessiner les autels des tribunes; enfin il partagea indûment, avec son ancien ami Brunelleschi, le titre de provéditeur pour l'édification de la coupole. C'était bien mal reconnaître la généreuse loyauté dont Brunelleschi avait donné un exemple mémorable, en se déclarant vaincu par Ghiberti dans le concours pour les portes du Baptistère. Aussi le véritable architecte de la coupole garda-t-il rancune toute sa vie au collaborateur incapable qu'on lui avait imposé pour un temps.

Enrichi par ses travaux et par l'héritage que lui avait laissé son beau-père Bartoluccio, qui passait pour être son père, Ghiberti avait formé, à grands frais, sa riche collection de marbres et de bronzes antiques, dans laquelle on remarquait le lit attribué à Polyclète et regardé comme la plus précieuse des raretés (*cosa rarissima*), des têtes de femmes et d'hommes, des vases grecs. De plus, Ghiberti avait acheté un domaine du nom de *Lepriano* situé sur le Monte-Morello, et comme ce domaine, au lieu d'être pour lui une source de revenus, l'avait entraîné à des dépenses improductives, il s'était décidé à le vendre. Un jour on demandait à Brunelleschi quel était celui des ouvrages de Ghiberti qu'il estimait le plus beau : « Son plus bel ouvrage, répondit-il, a été de vendre Lepriano. »

Insuffisant comme architecte, Ghiberti, en tant que sculpteur, est un des plus grands artistes de la Renaissance, le seul qui partage avec Donatello la gloire d'avoir enfanté l'art moderne. Lequel des deux l'emporte sur l'autre ? Il serait difficile de décider. L'exposition de la vie et des ouvrages de Donatello mettra le lecteur en mesure d'établir la comparaison.

Plus jeune de quelques années que Brunelleschi et Ghiberti, Donatello fut l'ami intime de l'un et le collaborateur de l'autre. Les premiers ouvrages de sa jeunesse, sans avoir encore beaucoup de caractère, prouvent déjà que l'admiration de l'antique ne devait pas dégénérer chez lui en imitation. Aucun de ces morceaux ne révèle un artiste préoccupé de l'antique, ni l'Annonciation en haut-relief de la chapelle Cavalcanti, à Santa-Croce, ni le crucifix en bois placé dans cette même église, qui, suivant le mot de Brunelleschi, avait l'air d'un paysan mis en croix, ni les statues de saint Pierre et de saint Marc, à l'Or-San-Michele. On ne trouve que la recherche même de la vérité dans le geste et le mouvement de la Vierge qui se montre tout effarouchée de la visite de l'ange. Les draperies de ces figures, trop abondantes en plis, paraissent alourdies par la redondance de l'étoffe et ne valent pas, à beaucoup près, celles de la Vierge modelée par Ghiberti, qui sont si chastes quoique plus serrées, et si délicates dans la sobriété de leurs plis. Mais l'expression est déjà bien sentie et le marbre finement travaillé.

La première œuvre où Donatello mit vraiment la griffe du maître fut le saint Georges placé dans une niche gothique à l'Or-San-Michele. En présence de cette figure si résolue et si calme, si fière sans orgueil, on sent qu'il est entré dans l'art quelque chose que la sculpture grecque n'avait point connu, un sentiment vif et profond de la personnalité de l'homme, un certain caractère qui n'est ni divin par la forme ni générique par l'expression, mais qui est au contraire humain et individuel. Là où l'antiquité aurait personnifié l'énergique résolution de tous les héros, Donatello fait respirer dans le marbre un héros qui n'a pu être enfanté que par la chevalerie du christianisme, un héros qui ne peut être confondu avec aucun autre, un brave soldat de la charité et du

dévouement qui s'appelle saint Georges et qui ne saurait porter un autre nom. Oui, c'est une illustre nouveauté, en sculpture, que la statue de Donatello, parce que, dans ce guerrier prêt à combattre, prêt à mourir pour les opprimés, l'artiste a particularisé le courage d'une certaine époque. Il a su exprimer l'âme d'un chevalier du moyen âge, hardi sans arrogance et modeste sans basse humilité. Saint Georges est prince et peuple tout ensemble. Debout, droit sur ses pieds, il tourne légèrement sa tête nue, aux cheveux courts, et il jette au loin ses regards comme pour mesurer les périls qu'il va braver. Sa main gauche appuyée sur son écu dont la pointe touche à terre, l'autre main à demi fermée indiquent un homme qui, tout à l'heure, marchera d'un pas résolu à la victoire ou à la mort. La fable de Persée vainqueur des monstres et libérateur d'Andromède est devenue, dans l'art, la légende de saint Georges, sauveur d'une jeune fille qu'allait dévorer un dragon. Mais le fils de Danaé est un héros mythique, un symbole de fierté et de courage, le prince de Cappadoce est un héros qui a vécu, non pas dans les régions idéales, mais dans la vérité de l'histoire. Persée délivre Andromède pour l'épouser; saint Georges sauve une jeune fille pour le seul amour de Dieu.

Donatello ici n'a rien emprunté de l'antique : au contraire, il a individualisé ce que l'antique généralisait. Les Grecs s'attachaient surtout à créer des types; l'artiste florentin, possédé par le génie moderne, a sculpté un portrait; il a cherché et trouvé dans la nature un modèle, qui aurait pu être saint Georges, et c'est dans la découverte du modèle qu'il a mis sa part d'invention. Mais il nous faut faire, à ce propos, une observation importante. Donatello avait étudié l'antique, non pas en Grèce, mais à Rome. La sculpture qu'il avait eue sous les yeux était la sculpture romaine, qui était une dé-

générescence de la statuaire grecque. Les œuvres du grand style hellénique étaient fort rares à Rome ; les plus belles antiques enfouies, cachées dans la terre, n'en étaient pas encore sorties au commencement du quinzième siècle. L'Apollon du Belvédère n'était pas connu encore ; il ne fut découvert que trente ans environ après la mort de Donatello. Le Mercure du Vatican, improprement appelé l'*Antinoüs,* ne fut exhumé que sous le pontificat de Paul III vers le milieu du seizième siècle. On n'avait pas encore trouvé le Faune de Praxitèle, ni le Méléagre, ni le superbe Torse du Belvédère, ni la majestueuse statue du Nil, ni la Vénus accroupie, ni le Laocoon qui ne remonte pourtant pas plus haut que le successeur immédiat de Lysippe, ni la *Pudeur,* ni tant d'autres morceaux, qui sont aujourd'hui placés au Capitole, au Vatican, à Naples, au Louvre et ailleurs. Aucun morceau de la grande époque, aucun marbre authentique de Phidias n'existaient à Rome lorsque Donatello s'y rendit avec Brunelleschi, vers l'an 1403. La sculpture qui fit l'objet de leur admiration et de leurs études fut la sculpture du premier et du second siècle, celle des arcs de Titus, de la colonne Trajane, des temps d'Adrien, celle de Marc-Aurèle et de Septime-Sévère. Or, les traits caractéristiques de cet art romain, qui, en son infériorité relative, est encore noble et beau, sont justement les traits qui ont laissé leur empreinte dans le génie naissant de l'artiste florentin : l'imitation fidèle de la nature, la naïveté du vrai, l'énergie de l'expression, l'intimité du portrait avec ce qu'il comporte d'accidents individuels, de détails appartenant à la physionomie. On peut imaginer que la statue antique dont Donatello et Brunelleschi restèrent le plus frappés fut le *Tireur d'épine,* et, ce qui le donne à croire, c'est que, lors du concours ouvert pour les portes du Baptistère, Brunelleschi, alors simple sculpteur comme Donatello, reproduisit ce Ti-

reur d'épine dans sa composition en bas-relief du Sacrifice d'Abraham, ou du moins en modela une réminiscence. Évidemment nos deux voyageurs, durant leur séjour à Rome, furent influencés par le caractère imitatif de la sculpture romaine. Ils connurent, ils admirèrent les ouvrages exécutés au temps des empereurs, et l'art d'idéaliser les formes en les ramenant à la vérité générique, aux grands types, ne leur fut point révélé par les marbres et les bronzes de la ville éternelle. Ainsi se concilie le naturalisme de Donatello avec son enthousiasme pour l'antique. S'il y a loin des ouvrages du sculpteur florentin à ceux de Phidias, il n'y a pas la même distance, il s'en faut de beaucoup, entre les plus célèbres figures de Donatello et les beaux exemplaires de l'art romain. Dans la sculpture intime, naïvement vraie, profondément expressive, Donatello a certainement égalé et bien souvent dépassé les chefs-d'œuvre du siècle d'Auguste et du siècle des Antonins.

CHAPITRE XIII.

Donatello.

La vérité fut la muse de Donatello; mais la vérité n'est qu'une des deux muses de la sculpture; l'autre est la beauté. Les Grecs ont été vrais, aussi vrais qu'il est possible de l'être; mais ils ont, dans le vrai, cherché le beau. Voulant exprimer des sentiments et des pensées, non des passions qui eussent altéré la sérénité des visages et violenté les mouvements, ils se sont contentés de ces deux grands moyens d'expression, le choix du geste ou de l'attitude, et le caractère des formes. Les sculpteurs chrétiens, et Donatello est celui de tous les modernes qui a le plus christianisé la sculpture, n'ont pas craint de manifester dans le marbre ou dans le bronze ce qui répugne à l'art statuaire, la douleur, la frayeur, l'amaigrissement, l'exténuation des membres, les cris et les contorsions du désespoir, la laideur même, rendue intéressante. Toutes ces choses que la peinture peut représenter parce qu'elle n'en offre que des apparences, des images insaisissables, sont interdites à la sculpture, parce qu'elle les représenterait dans leur réalité cubique, dans leur épaisseur. Ce qu'on rend visible sur la toile, par les mirages de la peinture, devient palpable, en sculpture, par la matérialité du marbre.

L'art florentin du quinzième siècle a donc fait fausse route en transposant les effets de la peinture dans un art qui ne les comporte point. Par une singulière anomalie, Ghiberti, qui n'a point commis cette faute en modelant des statues, l'a com-

mise lorsqu'il a fait des perspectives dans ses bas-reliefs, tandis que Donatello, qui a compris ses bas-reliefs comme doit les comprendre un sculpteur, a conçu en peintre ses statues. Aussi la fusion du genre pittoresque avec le genre sculptural s'est-elle accomplie de deux manières, et s'est-elle trouvée consacrée à Florence par des œuvres à jamais illustres, les statues de Donatello et les bas-reliefs de Ghiberti.

Demander à Donatello les sculptures d'un mausolée, c'était le mettre dans son élément, car il excellait à l'expression de la douleur. Il y parut bien quand il eut à faire le tombeau du pape Jean XXIII. Cet étrange pontife avait eu une existence si orageuse qu'il est impossible de ne pas dire un mot de sa vie, avant de parler du monument où il est figuré mort. Il était napolitain, et il s'appelait Balthazar Cossa. Né gentilhomme, il avait exercé dans sa jeunesse le métier de corsaire. Le sacerdoce n'avait été pour lui qu'un moyen de parvenir. Le pape Boniface IX l'envoya comme légat du Saint-Siège à Bologne pour mettre un terme à ses habitudes de débauche. Appelé au concile de Pise en 1409, il eut l'habileté de refuser la tiare et de faire élire en sa place l'archevêque de Milan, Pierre de Candie, sacré sous le nom d'Alexandre V, mais qui n'avait plus qu'un an à vivre. Après lui, Balthazar Cossa devint pape par l'influence de Louis IV d'Anjou. Le compétiteur de ce prince au trône de Naples s'étant emparé de Rome par surprise, Jean XXIII dut s'enfuir; il se réfugia sur le territoire florentin. Il y arrivait avec une réputation d'avarice extrême. On savait que, pour augmenter ses revenus, il avait employé sans pudeur la simonie et l'usure. Ses courtiers, disait-on, prêtaient sur gage quatre cents florins, par exemple, contre un billet de cinq cents florins à l'échéance de quatre mois. Mais la cupidité était le moindre de ses vices. Lorsqu'il dut convoquer et présider le concile de Constance, où fut con-

damné Jean Huss, on lui imposa l'abdication, et il s'échappa, déguisé en palefrenier, grâce à la protection de Frédéric d'Autriche. Mais son évasion ne fit qu'irriter le concile, qui dressa contre lui un acte d'accusation en soixante-neuf articles, où les crimes les plus variés, tels que viols, adultères, inceste, empoisonnement, lui étaient à tort ou à raison imputés. Jean XXIII, repris et ramené devant le concile, ne voulut pas entendre lire l'acte d'accusation. Il fut déposé et enfermé dans le château-fort de Gottleben, près de Constance, quelques jours avant que Jean Huss fût brûlé vif par ordre du même concile.

Cependant le nouveau pape élu, Martin V, ne pouvant rentrer à Rome, qui avait secoué l'autorité pontificale, accepta l'asile que lui offrirent les Florentins. Jean XXIII, qui n'était plus que Balthazar Cossa, implorait la clémence de son successeur; Jean de Médicis et son fils Côme sollicitaient le pape de lui accorder la réconciliation et de recevoir son abdication volontaire qui terminerait le douloureux schisme d'Occident. Le 13 mai 1419, le pontife détrôné vint se jeter aux pieds de Martin V à Santa-Maria-Novella; il reçut de lui son pardon. Peu de jours après, il mourut et fut inhumé avec pompe par la Seigneurie de Florence.

Il laissait 20,000 florins : ses exécuteurs testamentaires, dont l'un était Jean de Médicis, en employèrent 1000 à sa sépulture et chargèrent Donatello de lui élever un mausolée dans le Baptistère.

La figure de ce personnage (*quondam papa,* dit l'inscription) est représentée couchée sur un sarcophage soutenu par des lions et surmonté d'un baldaquin à franges d'or. Elle est mitrée, revêtue des habits sacerdotaux, coulée en bronze et dorée. La vie agitée de ce pirate devenu un moment, par le malheur des temps, souverain pontife, a laissé une trace dans

la dureté de ses traits. Au-dessus de son lit, sous une niche en coquille, la Vierge et l'Enfant, sculptés en bas-relief, semblent veiller le mort. Au-dessous du sarcophage, deux petits anges tiennent le cartouche où est gravée l'inscription *Joannes quondam papa,* qui indigna Martin V au point qu'il voulut la faire effacer; mais le gonfalonier s'y opposa disant : *quod scripsi, scripsi* (ce que j'ai écrit, je l'ai écrit). Le titre de *pseudo-papa* ou d'*antipapa* eût été plus juste. Au soubassement du mausolée, trois niches renferment trois figures en marbre, la Foi, l'Espérance et la Charité, dans la proportion demi-nature. La première fut sculptée par un artiste renommé à Florence, Michelozzo Michelozzi, que Donatello avait pris pour collaborateur. Elle est désignée par l'attribut du calice, comme la Charité par l'attribut d'un vase plein de flammes; mais l'Espérance a été caractérisée par Donatello, suivant la remarque de Cicognara, sans le secours d'aucun symbole, par la seule expression d'une âme qui désire, qui prie, qui soupire, qui espère enfin, et, dans cette figure, le sculpteur a caractérisé son propre génie, génie expressif et chrétien par excellence. Un des petits anges qui tiennent le cartouche du tombeau grime sa douleur jusqu'à la laideur.

On le voit, il ne répugnait pas à Donatello de tout sacrifier à l'expression, même la beauté : c'est par là que son art se distingue absolument de la statuaire antique, laquelle sacrifiait tout à la beauté, même l'expression. Voilà pourquoi il était si bien choisi pour représenter en bas-relief l'ensevelissement du Christ, comme il l'a fait à Florence sur la chaire de San-Lorenzo, à Padoue dans l'église Saint-Antoine, et dans nous ne savons quelle autre église d'Italie, qui a vendu un bas-relief du même sujet, conservé aujourd'hui au musée Ambras, à Vienne. Quoique variée dans le mouvement des figures, la mise au tombeau tant de fois répétée par Donatello

est toujours conçue dans le même sentiment, avec la même résolution d'exprimer, non pas une douleur concentrée et grave, mais une douleur aiguë, déchirante, exaspérée. Ici, des saintes femmes poussent des cris qui les défigurent; elles lèvent les mains au ciel, elles s'arrachent les cheveux; les disciples plus contenus dans leur douleur portent avec un pieux respect le cadavre de leur maître. Quelques-uns cependant, gagnés par le désespoir des saintes femmes, s'y abandonnent aussi, et les yeux fermés, la bouche toute grande ouverte, poussent des cris horribles que l'on croit entendre, et qui les enlaidissent affreusement. Parmi ces figures, il en est pourtant qui, dans leur affliction muette, conservent la dignité sculpturale; leur beauté, rendue plus touchante par l'émotion intérieure, contraste avec la désolation sans frein des matrones échevelées et grimaçantes.

La grimace! voilà ce qu'il faut éviter à tout prix dans le marbre ou dans le bronze beaucoup plus que dans la peinture, parce que le peintre a cent moyens de rendre tolérable, par le choix de la couleur et de la lumière, une laideur qui n'est que visible, tandis que le sculpteur n'a aucun moyen d'atténuer une laideur qui est palpable et sur laquelle tombe la lumière inexorable du jour. A quoi bon, d'ailleurs, creuser, fouiller les plis de la douleur sur des visages? A quoi bon rider les masques, tordre les bouches, étirer les muscles, et déchirer les lignes du bas-relief par des contorsions de membres, lorsqu'on peut atteindre son but sans altérer et sans dénaturer la forme à ce point? Donatello n'a-t-il pas prouvé lui-même, dans les bas-reliefs de Florence et de Vienne, que l'expression d'une tristesse profondément amère, sans consolation et sans larmes, pouvait être belle jusqu'au sublime, lorsqu'il a représenté, ici, la Vierge au moment de s'évanouir, les bras tombants, les jambes chancelantes, soutenue par Madeleine;

là, une des Marie, qui, la tête penchée, les mains jointes sur la poitrine, manifeste une douleur auguste, et, quoique plus noblement émue que les autres, n'en est pas moins émouvante?

Chercher la vérité jusqu'au bout, la poursuivre quelquefois à outrance, c'était là le génie de Donatello. Il le sentait si bien qu'il s'attachait de préférence à tous les sujets qui comportaient la recherche de l'expression dans le vrai, les figures de mausolée, la Madeleine repentie, saint Jean au désert. Donatello ne recula point devant l'idée de représenter la Madeleine émaciée par la pénitence et la macération, décharnée à l'état de squelette, devenue l'image de la laideur repoussante, après avoir été l'objet des voluptueux désirs et revêtue de toutes les séductions. Mais, du moins, ce n'est pas en marbre qu'il a taillé cette figure affligeante à voir; il l'a sculptée en bois, et le choix de la matière est pour lui une manière d'excuse, car une telle pauvreté de formes, déjà si triste dans le bois, serait horrible dans le marbre. Les matières sombres comme le bois et le bronze sont toujours mieux appropriées à ces sortes de figures dans lesquelles le sentiment de la dévotion l'emporte sur le sentiment de l'art. C'est aussi en bois que Donatello a sculpté la statue de saint Jean qu'il fit à Rome en 1439, pour être placée à Saint-Jean de Latran, dans la sacristie, et celle qui lui fut demandée plus tard, à Venise, pour l'église des Frari. On voit maintenant à Florence, soit au palais Martelli, soit aux Offices, soit au musée national du Bargello, plusieurs figures et un buste de saint Jean-Baptiste par Donatello. Celui qui est couvert jusqu'aux genoux d'un vêtement en peau de bête est conçu comme la Madeleine, c'est-à-dire amaigri par une vie errante, les os saillants, les yeux creux, la mine hâve, les mains desséchées. Mais l'artiste l'a représenté à différents âges. Le saint Jean de la maison Martelli est un tout jeune homme : cette fois le sculpteur

a merveilleusement réussi à modeler une figure expressive sans pauvreté, et revêtue de cette grâce involontaire qui accompagne tous les mouvements, toutes les attitudes de la jeunesse naïve. C'est un modèle heureusement trouvé parmi les enfants de la rue, imitation serrée de si près que le marbre respire. Le tendre de la chair y est rendu avec une vérité qui ne s'était pas encore vue, que jamais la sculpture ne dépassera. Donatello a sans doute pensé que la nature seule a le secret de la vie, et que l'art ne produisant que des individus ne pouvait être vivant qu'en s'attachant à un modèle individuel, après l'avoir choisi dans le caractère voulu. Aussi n'a-t-il rien changé à son modèle, simplement posé debout, ni les bras tombants, ni ses grands yeux ouverts, ni sa bouche aux lèvres proéminentes, poussées par la dentition, ni le menton allongé, ni la pommette haute, ni les cheveux drus et bien plantés, ni les mains délicates et longues. A la mollesse de la carnation, il a opposé très habilement les rugosités du vêtement en poil de chameau, qui enveloppe le torse, laissant nus la poitrine, les bras et les jambes. Enfin, pour donner une assiette plus ferme à sa figure, il a fait tomber de l'épaule gauche un pan de draperie, qui forme, malgré les cassures, une grande ligne perpendiculaire.

Là est le triomphe de Donatello. Par lui, quelque chose de nouveau est entré dans l'art statuaire : l'individualité, c'est-à-dire le portrait de pied en cap, avec les beautés et les défauts de son caractère, avec l'expression morale ou plutôt esthétique de ses formes, scrupuleusement imitées. Ainsi se vérifie ce que nous avons dit de la Renaissance, qu'elle fut une revendication de la personnalité humaine et de la liberté. Cela est si vrai en ce qui touche particulièrement Donatello que la statue regardée par lui-même comme son chef-d'œuvre était celle du roi David, modelée d'après un homme bien

connu à Florence pour être absolument chauve, Barduccio Cherichini, surnommé *lo Zuccone* (le chauve). L'artiste le copia tel quel, il s'efforça de le portraire vivant et parlant. Aussi disait-il, en parlant à son marbre : *favella, favella,* (parle, parle). Mais comme la statue devait être placée à une assez grande hauteur (environ dix-huit mètres), sur le campanile de Giotto, il eut soin de la sculpter à larges coups de ciseau, calculant que la distance adoucirait la rudesse du travail et donnerait du fini à ce qui de près semblait n'être qu'ébauché. Pour ceux qui de la place regardent la statue de David, les plis de la draperie ont de la souplesse, les masses ont de l'ampleur sans être pesantes, et la statue, la tête inclinée vers le spectateur, semble au moment de lui adresser la parole.

Revenons aux figures de mausolée. Donatello y excellait. Après le tombeau de Jean XXIII, il éleva celui du cardinal Brancacio qui devait être porté à Naples dans l'église Sant'-Angelo fondée par ce prélat, et, cette fois encore, il eut pour collaborateur Michelozzo, plus célèbre comme architecte que comme sculpteur. Ce mausolée est surtout remarquable par les bas-reliefs du sarcophage, qui sont modelés presque à plat (*stiacciati*) avec une telle facilité de main, une touche si rapide et si chaleureuse, qu'ils ressemblent à un dessin crayonné plutôt qu'à un travail du ciseau. Pour les bas-reliefs de ce genre, Donatello n'a pas son pareil. Il sait, comme les antiques Égyptiens, donner de la rondeur à des figures qui n'ont pourtant qu'une épaisseur insensible. Ce que Lorenzo Ghiberti avait exprimé dans les derniers plans de ses bas-reliefs par d'imperceptibles méplats, Donatello le pratique parfois pour ses figures de premier plan, et, en cela, il est supérieur à Ghiberti parce qu'il évite le défaut dans lequel est tombé ce grand artiste en voulant creuser fictivement par la perspective un mur de bronze.

Il est telle circonstance cependant où Donatello a commis la faute d'imiter les enfoncements de la peinture par la différence des saillies. Nous citerons, pour exemple, un des bas-reliefs qu'il a encastrés dans le parapet d'un autel, à Saint-Antoine de Padoue. Un avare dont le corps renfermait un coffre-fort à la place du cœur : tel est le sujet représenté. Et il l'est avec une multiplicité de plans et de personnages de nature à produire une confusion que le peintre éviterait facilement par un parti pris de clair-obscur et de couleur. Mais combien sont avenantes, charmantes et admirables de tout point, les figures d'anges qui sont coulées en bronze sur les côtés de l'autel! Avec quel sentiment vif et naïf de leur bonheur, ces petits anges dodus et joufflus, aux ailes frémissantes, jouent de la flûte, de la viole ou du tambourin et chantent à livre ouvert la musique du paradis! Il faut renoncer à voir, en sculpture, des enfants plus vrais dans leur grâce naturelle, plus gracieux dans leur vérité.

Donatello avait soixante ans lorsqu'il fit ces bas-reliefs. Il avait été appelé à Padoue pour ériger une statue équestre en bronze à un général de la république vénitienne, Erasmo da Narni, dit Gattamelata, la première qui ait été fondue en Italie depuis le temps des empereurs. Bien que le cavalier paraisse petit, sans doute parce qu'il est toujours vu en raccourci, les proportions du monument sont bien mesurées. Le mouvement du cheval est aussi louable que l'assiette du cavalier, dont la tournure est celle d'un héros destiné au commandement. Il va l'amble, c'est-à-dire qu'il avance à la fois les deux jambes du même côté. Je n'irai point jusqu'à dire, comme Vasari, qu'on le sent frémir et souffler sous la main de son maître : mais il est animé suffisamment, et, si la tête manque de finesse et d'élégance dans sa construction plutôt bovine, il faudrait remonter jusqu'aux Grecs pour en trouver

une meilleure, une plus vivante et plus fière. Les Padouans furent ravis de cette statue équestre, ils prodiguèrent les louanges à Donatello. Lui, moins content de son œuvre que ne l'était le peuple de Padoue, ne voulut pas rester dans une ville où on le comblait d'éloges. « Ici, disait-il, où chacun m'encense, j'aurai bientôt oublié ce que je sais; à Florence, où l'on me critique, je serai forcé de faire toujours mieux. »

Au cheval de Gattamelata, nous préférons celui que Donatello construisit en bois dans des proportions colossales, pour figurer dans une grande mascarade dont le motif était la prise de Troie. Ce colosse d'une tournure épique peut contenir vingt-quatre personnes, sans compter Ulysse. On le conserve à Padoue dans la plus grande salle de l'Europe, le *Salone*.

La vie de Donatello fut si occupée qu'elle est tout entière dans ses ouvrages. On en trouve presque partout en Italie, à Prato, à Sienne, à Naples, à Rome, à Modène, à Padoue, à Venise, à Mantoue; mais c'est à Florence que sont ses chefs-d'œuvre, le saint Jean du palais Martelli, les bas-reliefs de San-Lorenzo, et ceux qui étaient sous l'orgue dans la cathédrale et qui représentent les enfants au sujet desquels nous écrivions, en visitant le musée national du Bargello : « Jamais le style ne s'est marié plus heureusement avec la nature vivante : on s'avance pour caresser un enfant et cet enfant est un ange! on s'approche pour toucher les ailes d'un ange du ciel, et cet ange est un enfant de la terre! » Dans le même Musée du Bargello, se dresse la ravissante statue de ce jeune *David* qui a pour casque un chapeau de berger; il est si élégant de formes, si naïf de sentiment, si fin de travail, qu'il a séduit tous nos sculpteurs modernes et suggéré naguère un des chefs-d'œuvre de notre école française contemporaine, le *David* d'Antonin Mercié.

Donatello s'est illustré par un génie tout à fait différent du génie grec, dans cette Renaissance qui passe à tort pour une résurrection de l'antique, pour un retour au paganisme. Bien qu'il fût capable de faire revivre dans une patère les beautés de l'art antique, il a été le représentant le plus illustre de l'art chrétien, cherchant à exprimer les émotions intimes, les sentiments mystiques, la pénitence, la douleur, la componction, les déchiréments de l'âme, tout ce qui devait entraîner la sculpture dans le domaine de la peinture. Il a voulu, et il a su attendrir le marbre, pour y faire pénétrer quelque chose que l'antiquité n'avait point connu : la conscience. Donatello n'a pas été, comme on le dit souvent, un précurseur de Michel-Ange; il l'a précédé, mais ne l'a point annoncé. Il a inauguré avec une éclatante supériorité le naturalisme dans la sculpture; il était réservé à Michel-Ange de se créer une place à part entre la nature idéalisée par les Grecs, et la nature imitée par les Florentins. A lui seul il devait appartenir de s'élever au surnaturel.

LIVRE III.

CHAPITRE PREMIER.

Fra Angelico.

Le génie de Giotto avait contenu en germe toute la peinture italienne, le naturalisme et l'idéal, la vérité et la noblesse, la grandeur des choses vues de loin, généralisées et la saveur des choses vues de près, estampées sur le vif, en un mot le symbole et le portrait. Un demi-siècle après la mort de ce grand homme, au moment où s'épuisait la seconde génération de ses élèves, deux courants se formèrent qui avaient leur source commune dans son génie. Les uns, comme Masolino, Masaccio, Fra Filippo Lippi développèrent la peinture dans le sens de la vérité individuelle, du portrait; les autres, comme Fra Angelico de Fiesole et son frère Fra Benedetto, s'attachèrent au spiritualisme que renfermait l'œuvre de Giotto, et qui avait son origine dans le platonisme de Dante; ils en prirent la quintessence et donnèrent le jour à une peinture qui semble faite pour illustrer les missels du paradis.

C'est un phénomène que Fra Giovanni, et nulle part ce phénomène ne pouvait exciter plus d'admiration qu'à Florence, car, au moment où florissait ce peintre inimitable, l'école florentine entraînée dans une voie différente par Masaccio d'une part, de l'autre par Donatello, inaugurait ce culte de la nature vivante, cette imitation choisie mais ser-

rée du vrai qui devaient constituer le caractère dominant de l'école jusqu'au moment où elle serait représentée par Michel-Ange.

Du petit village de Vicchio, tapi sous les murs d'un château-fort, dans la province de Mugello, non loin du village de Vespignano où Giotto était né, sortirent dans les premières années du quinzième siècle deux jeunes gens pauvres, fils d'un certain Pietro duquel on ne sait rien, pas même le nom de sa famille. L'aîné s'appelait Guido ou Guidolino, mais son nom fut en religion frère Jean. On les voit paraître pour la première fois dans la chronique du couvent de Saint-Dominique à Fiesole, où on lit sous la rubrique de 1407 : « Le frère Jean, fils de Pierre de Vicchio, qui excelle comme peintre et qui a peint en divers lieux nombre de tableaux et de fresques, accepte l'habit de clerc dans ce couvent et il a fait ses vœux l'année suivante » ; immédiatement après, le même registre porte la mention de l'entrée dans l'ordre des dominicains du frère de Guido qui prend en religion le nom de Benoît (Frater Benedictus). Il était probablement le puîné puisqu'il est enregistré le second. De nos deux frères, le plus âgé, qui avait alors vingt ans, avait sans doute appris la peinture avant d'entrer dans le cloître ; quant à son maître, on ne le connaît pas. On peut supposer que ce fut Masolino da Panicale, avec lequel Guidolino avait quelque ressemblance dans la manière d'ombrer ses figures comme aussi dans l'arrangement des draperies et la disposition des plis. Selon Vasari, Guido aurait commencé par apprendre la miniature de son frère Benedetto qui était l'aîné, mais il est vraisemblable que ce fut le contraire. Il est certain d'ailleurs que Benedetto ne fut qu'un miniaturiste.

Frère Jean, — c'est désormais le nom qu'il faut donner à Guidolino —, était un homme du caractère le plus doux, de

l'âme la plus chaste. Il ne voyait dans la nature que des images de pureté, de grâce, d'amour surhumain ; l'imitation de la vie réelle, autrement dit le portrait des personnes et des choses, unique but que poursuivissent alors les peintres florentins, lui paraissait non seulement insensée, mais coupable. En cherchant à faire illusion aux sens, les artistes détournaient l'art de sa véritable fin, qui était suivant lui de parler au cœur, d'élever l'esprit et de faire pénétrer dans l'âme du spectateur le sentiment religieux. Au commencement du quinzième siècle, les mœurs à Florence étaient licencieuses, les partis se haïssaient toujours jusqu'au dernier sang, la religion n'était pour la plupart des citoyens qu'un masque, un instrument de fortune, un moyen de parvenir. Au milieu d'une ville aussi divisée, aussi corrompue, Guidolino eût été le plus malheureux des hommes, le plus dépaysé : c'est pour cela qu'il se fit moine et devint le frère Jean.

Cependant l'ordre des Dominicains dans lequel désiraient entrer les deux frères venus de Vicchio à Florence s'était sensiblement relâché de son ancienne discipline. Mais un religieux du couvent de Santa-Maria-Novella connu sous le nom de Dominici avait résolu de ramener son institut à l'étroite observance de la règle primitive, et il s'occupait de fonder un nouveau monastère sur le penchant de la colline de Fiesole, tout proche de Florence. La première pierre en fut posée le 1er mars de l'an 1406, et déjà, au mois de septembre, quartorze religieux s'y étaient renfermés, la plupart venus de Cortone où se trouvait un autre couvent réformé de Dominicains. Ce fut donc l'année suivante, 1407, que Guidolino et son frère se présentèrent au père Marco di Venezia qui avait été reconnu supérieur du monastère de Fiesole, son fondateur Dominici ayant été chargé par la république florentine d'une ambassade auprès de Grégoire XII. Comme le

couvent n'était pas fini de bâtir et que le noviciat des Dominicains était établi à Cortone, il est à croire que les deux jeunes frères furent envoyés dans cette ville sous la conduite de Lorenzo di Ripafratta, maître des novices. En 1408, ils prononcèrent leurs vœux; suivant toute apparence ils revinrent alors au couvent de Fiesole, où ils se lièrent d'amitié avec un dominicain célèbre depuis sous le nom de saint Antonin.

Jean et son frère avaient pris l'habit depuis une année à peine quand le bruit des discordes civiles et religieuses vint les troubler dans leur solitude; l'Église était déchirée par le schisme, comme Florence par les factions. Elle avait deux papes : l'un, Grégoire XII, vénitien d'origine qui avait succédé à Innocent VII; l'autre, l'antipape Benoît XIII, aragonais de naissance, qui avait succédé à l'antipape Clément VIII, reconnu par la France, et qui siégeait à Avignon. Grégoire XII, avant son élection, avait juré d'abdiquer le pontificat, si son rival consentait à en faire autant, et de laisser à un conseil général le droit d'élire un pape unique. Benoît XIII ayant eu l'air d'accéder à cette invitation, il fut convenu que les deux pontifes se réuniraient à Savone sous les auspices du roi de France Charles VI (alors souverain de l'État de Gênes), et que chacun d'eux s'y rendrait avec huit galères et une garde de deux cents hommes. Mais leur disposition à déposer la tiare était-elle bien sincère? Sous prétexte qu'il ne serait pas en sûreté à Savone, Grégoire XII demanda qu'une autre ville fût choisie, que le maréchal de Boucicaut, lieutenant de Charles VI, s'éloignât de Gênes et que les galères de Benoît fussent renvoyées. Après s'être arrêté à Sienne, il arriva jusqu'à Lucques, tandis que Benoît XIII s'avançait de son côté jusqu'à la Spezzia. Les deux papes séparés par une distance de quinze lieues seulement hésitaient à se réunir.

« L'un, dit Léonard Arétin, comme un animal aquatique, ne voulait pas quitter le rivage; l'autre, comme un animal terrestre, ne voulait pas s'en approcher. » Enfin Ladislas, roi de Naples, qui redoutait qu'un Français fût de nouveau porté sur la chaire de Saint-Pierre, parvint à empêcher le rapprochement des deux souverains et, en marchant contre Rome, il eut l'adresse de fournir à Grégoire XII un prétexte pour rompre les négociations avec Benoît. Rome fut prise par Ladislas secrètement d'accord avec Grégoire XII, tandis que Benoît XIII, plus sincère ou plus habile, avait voulu défendre la ville qu'il espérait ramener sous son obéissance, et avait invité le maréchal de Boucicault à remonter le Tibre avec treize galères.

La réunion des deux papes était devenue impossible. On s'irritait contre Grégoire, on l'accusait de prolonger le schisme, et les républiques de Florence et de Venise se déclarèrent ouvertement pour la convocation d'un concile œcuménique à Pise. Le concile s'ouvrit le 25 mars 1409. Le 5 juillet, il déposa les deux papes, et, le 26 du même mois, il en nomma un troisième sous le nom d'Alexandre V; mais les pontifes déposés ne reconnurent pas la sentence du concile; ils fulminèrent des excommunications, et, tandis que les Florentins décidaient de se soumettre au nouveau pape, l'ordre des Dominicains, entraîné par Dominici, tenait pour Grégoire XII. Le supérieur de l'ordre, Tommaso de Fermo, était seul du parti d'Alexandre V. Ne pouvant vaincre ni par prières ni par menaces les sentiments de ses frères, il fit mener en prison à Florence le prieur du couvent de Fiesole, Antonio di Milano. Les dominicains de ce couvent, indignés d'un tel acte de violence, résolurent de chercher sur une terre étrangère la liberté de conscience et la paix qu'ils ne pouvaient trouver aux portes de Florence. La ville de Cortone,

menacée par l'armée de Ladislas, n'étant rien moins que sûre, ils résolurent de s'échapper la nuit de leur couvent et de gagner en se dispersant la ville de Foligno demeurée fidèle à Grégoire XII. Arrivés là, ils furent reçus par leurs frères de l'Ombrie. Ce fait, resté inconnu de tous les historiens et de tous les biographes, a été révélé pour la première fois par le père Marchese, dans l'histoire qu'il a publiée, il y a quelque trente ans, des artistes peintres, sculpteurs et architectes dominicains. C'est donc à Foligno qu'il faudrait chercher les premiers ouvrages de Fra Giovanni, mais il n'en existe plus là, du moins à notre connaissance. La petite ville de Foligno est voisine d'Assise et Assise est très voisine de Pérouse. Il est donc facile de s'expliquer pourquoi les plus anciennes peintures de Fra Giovanni se rattachent à celles de Giotto et pourquoi elles se trouvent à Pérouse dans l'église de San-Domenico. Il était naturel que le jeune moine, en qui l'amour de l'art était une forme de l'amour de Dieu, s'empressât de franchir la courte distance qui séparait son couvent de la ville où saint François avait fondé l'ordre le plus austère de la chrétienté et le sanctuaire le plus vénéré de l'Italie; il était naturel aussi qu'il y fût attiré et retenu par les fameuses peintures dont Giotto avait décoré la basilique de Saint-François et que le génie de ce grand homme laissât une empreinte, un stigmate, si l'on veut, sur le génie du pieux cénobite qui était venu l'admirer.

Ce qu'il y a de commun entre Giotto et Fra Giovanni de Fiesole, c'est le goût du symbole, la généralisation des draperies, la tendresse et le naïf des sentiments religieux, l'amour de l'idéal ascétique, tel que le manifestent, dans la voûte d'Assise, les sublimes fresques de la chasteté et du mariage de saint François avec la pauvreté. Tout le côté *nature* des ouvrages de Giotto fut passé sous silence par le saint moine;

il le vit, sans doute, il le goûta, mais il n'en prit que la quintessence et il transporta dans les régions du ciel ce que Giotto avait observé sur la terre. Il prêta aux élus, aux anges, aux bienheureux la vérité des gestes et des formes que Giotto avait saisis sur le vif en se promenant dans les rues de Florence, de Naples ou de Padoue, mais ces formes, ces mouvements, ces gestes, il les épura, pour ainsi dire, il les idéalisa en leur ôtant ce qu'ils avaient d'individuel, de particulier, de positif, pour n'en donner que l'élément le plus subtil, la substance éthérée.

L'église de San-Domenico pour laquelle fut peint un des premiers tableaux de Fra Giovanni, a été convertie en une galerie de tableaux. Il ne nous souvient pas d'y avoir vu autre chose, en la visitant, que deux compartiments et un gradin où sont retracés quelques traits de la vie de saint Nicolas, gradin dont les autres morceaux sont à Rome, dans la galerie de tableaux du Vatican. Ces compartiments représentent, l'un, saint Nicolas de Bari arrêtant la hache du bourreau au moment où il va couper la tête à trois jeunes gens qui attendent la mort les yeux bandés; l'autre, les funérailles du saint : le cadavre est entouré de moines et de femmes qui expriment la plus vive douleur, et parmi eux on distingue un acolyte essuyant ses larmes avec un pan de son habit. Dans cette peinture, d'un sentiment fier et naïf, que l'artiste semble avoir faite de souvenir, comme s'il eût assisté autrefois à la scène représentée, l'exécution est légère, la couleur gaie, le dessin abrégé, mais d'une grande finesse, et l'on sent que le peintre est un miniaturiste habitué aux pratiques de l'aquarelle.

Le séjour des dominicains partis de Fiesole pour Foligno ne dura guère que quatre ans. La peste de 1414 enleva le prieur et quelques-uns des religieux, et comme le supérieur de l'ordre, Tommaso de Fermo, venait de mourir, les moines se

sentirent délivrés d'un joug qu'ils avaient impatiemment supporté. Leur régime de vie devint moins sévère. Ils sentirent tous le désir de quitter un séjour malsain et périlleux, pour retourner sur leur colline de Fiesole. Mais il y avait à cela un obstacle difficile à vaincre. En cédant aux frères prêcheurs un terrain où, sur cette riante colline, ils avaient bâti leur couvent, l'évêque de Fiesole y avait mis ces conditions : que les religieux seraient tenus d'y habiter continuellement, tout au moins au nombre de trois, et que si la peste ou toute autre calamité les contraignait d'abandonner le couvent, ils devraient y rentrer deux mois après la disparition de l'épidémie, sous peine de perdre tous leurs droits à l'occupation du couvent.

En attendant de recouvrer les droits que leur fuite clandestine leur avait fait perdre, aux termes de leur contrat, les religieux se retirèrent à Cortone, où Fra Giovanni et son frère avaient été conduits en qualité de novices. Ce dut être vers 1414. A cette époque se rapportent sans aucun doute les peintures exécutées par Fra Giovanni dans l'église de San-Domenico, à l'extérieur de la façade, sur l'arc de la porte d'entrée, car il n'est pas possible que les rigoureux exercices du noviciat eussent permis au jeune moine d'exercer durant son premier séjour à Cortone un art qui demande beaucoup de loisir. Au-dessus de la porte, il peignit la Vierge et l'enfant entre saint Dominique et saint Pierre martyr, et dans la voûte les quatre évangélistes. Ces peintures charmantes se sont conservées durant quatre siècles bien qu'elles fussent exposées à l'injure de l'air, parce qu'elles étaient faites à *buon fresco,* c'est-à-dire sans avoir été retouchées à sec, avec de la colle de peau ou du jaune d'œuf ou de la gomme adragante, toutes substances qui ont pour effet de ternir les couleurs en peu de temps et d'abréger sensiblement la durée de la fresque. Dans l'intérieur, l'artiste dominicain peignit, mais en plus grande proportion

ce qu'il avait déjà peint à Pérouse, une vierge entre quatre saints. L'enfant tient dans sa main une rose, des anges portent des corbeilles de fleurs, et au pied du trône où la madone est assise, on voit des amphores, de petits vases élégants modelés d'un pinceau preste et léger.

Ce que présente de bien remarquable le talent surnaturel de Fra Giovanni, c'est qu'il est à la fois toujours semblable à lui-même dans ses types de figures et toujours varié dans ses inventions. Aucun peintre, que nous sachions, n'a su autant que lui diversifier les épisodes d'un poème, mettre de l'imprévu dans ses compositions, faire servir à l'expression des choses mystiques les actions naïvement observées dans la nature vivante et dont la variété pour lui est sans fin. Lorsqu'il peint par exemple sur une prédelle la légende de saint Nicolas ou celle de saint Dominique, son imagination s'y donne carrière; quoique toujours imbu d'une dévotion qui va souvent jusqu'à l'extase, son talent se montre humain dans les peintures légendaires. Il y mêle, avec une grâce qui n'appartient à personne qu'à lui, le terrestre et le divin. S'il représente, par exemple, des moines assis à table avec saint Dominique, les serviteurs du réfectoire sont des anges, et voilà le monastère emparadisé. S'il veut exprimer la fraternité qui aurait dû exister entre les deux ordres des frères prêcheurs et des frères mineurs, quelque peu jaloux l'un de l'autre, il peint la rencontre de saint Dominique et de saint François qui se reconnaissent par une révélation d'en haut sans s'être jamais connus, s'agenouillent l'un devant l'autre et s'embrassent tendrement.

Il semble que Giovanni ait donné toutes les préférences de son talent au fondateur de son ordre. Ici celui-ci médite dans sa pauvre cellule, là il prie dans son oratoire, et au plus fort de sa contemplation il voit apparaître saint Pierre et saint Paul qui lui remettent les Évangiles et le bâton du

commandement. Mais, tandis qu'il est ravi en extase, un jeune frère auquel il a sans doute donné l'ordre de partir, se retourne curieusement sur le seuil de la porte et demeure saisi à la vue de cette miraculeuse apparition. Ingénuité charmante au moyen de laquelle l'artiste nous invite pour ainsi dire à jouir deux fois du spectacle de sa peinture! Tandis que Fra Giovanni a fort peu varié les types de ses figures de saints et d'apôtres, et qu'il aime à se répéter dans les airs de tête, il fait exception pour la Vierge et les anges. La Vierge, il a deux manières de la représenter; vivante sur la terre, elle est vêtue de rouge et de bleu, elle est modeste de maintien, aimable de visage ; glorifiée dans le ciel, entourée d'anges, couronnée par son fils, elle est vêtue de blanc, d'un blanc éthéré, indéfinissable, et si elle est charmante comme un bouton de rose dans la condition terrestre, elle est belle d'une beauté épanouie dans son triomphe, au milieu des célestes phalanges. A cette observation qui appartient au père Marchese on peut ajouter celle-ci, que l'Annonciation, un des motifs que l'artiste s'est complu à peindre, a été pour lui sinon variée sensiblement dans la composition, du moins nuancée avec délicatesse dans le sentiment. Ici, l'ange Gabriel effleure du pied le sol; en entendant le frôlement de ses ailes, la jeune fille a été saisie d'étonnement, elle s'est comme réfugiée et recueillie dans sa pudeur effarouchée. Ailleurs il est à genoux montrant du doigt le ciel, et la vierge sans frayeur se laisse annoncer un bonheur qui déjà la ravit. Ainsi voilà un moine qui, sans avoir connu la vie, a deviné toutes les nuances du sentiment et qui les exprime comme le ferait l'artiste le mieux instruit des choses du cœur. Un autre moyen pour lui de varier le motif qui met en présence la jeune fille de Nazareth et l'ange, c'est de changer le lieu de la scène, de l'imaginer tantôt sous une loge à colonnettes minces qui rappelle l'architecture enfantine de Giotto dans

ses fresques de l'Arena, tantôt sous le portique d'un cloître qui laisse voir les allées d'un riant jardin, tantôt dans une cellule de moine qui serait impénétrable si l'entrée n'en était pas forcée doucement par un envoyé du ciel.

Il faut croire que les architectures qui remplissent les fonds dans les tableaux de Fra Giovanni ne sont pas seulement imaginaires et que les colonnades qu'il y met en perspective, les paysages qui en forment les lointains ont été dessinés d'après nature, soit à Foligno, soit à Cortone, soit dans ce couvent de Fiesole, d'où l'on jouit d'une si belle vue, et où les moines dominicains étaient rappelés par la nostalgie. Exilés volontaires pendant plus de quatre ans, ils demandaient maintenant à rentrer dans leur patrie; mais l'évêque de Fiesole se faisait prier. Il ne fallut rien moins pour vaincre sa résistance que les sollicitations réitérées du fondateur Jean Dominici auprès du pape Grégoire XII, dont la cause avait été si vivement épousée par les frères prêcheurs, et les instances du père Léonard Dati, général de l'ordre, auprès de l'évêque. Enfin le prélat se rendit en 1418, mais à la condition que les religieux lui offriraient un ornement sacerdotal valant au moins cent ducats. Justement le père d'un des moines (de celui qui fut plus tard canonisé et qui s'appelait Antonin) venait de leur laisser en mourant sa fortune; un riche marchand de Florence leur avait légué en outre une somme de 6,000 florins pour l'agrandissement du monastère de Fiesole. Très riches par ces dons testamentaires, les frères prêcheurs payèrent joyeusement le prix de leur rançon et reprirent possession de leur couvent, que l'on commença de bâtir sur un nouveau plan et en de plus grandes dimensions.

Reintégré dans la patrie de son cœur, Fra Giovanni se remit à peindre pour obéir à sa vocation et dans l'espoir d'inspirer aux autres les sentiments qui l'animaient : l'humilité

évangélique, la charité chrétienne, le mépris des biens de la terre et la mystique tendresse d'une âme énamourée du ciel, comme dit le père Marchese, *innamorata del cielo.*

Les biographes de Fra Giovanni l'ont appelé *Angelico,* et il faut croire que ce surnom lui fut donné de son vivant même, car tout le monde en voyant ses peintures dut être frappé de ce qu'elles ont vraiment d'angélique. Les énumérer serait impossible, les distinguer par leur date serait tout au moins bien difficile, non seulement parce que jamais le peintre n'y a marqué un millésime, mais aussi par la raison que ses œuvres sont si rarement inégales qu'elles semblent avoir été faites toutes dans le même temps, et qu'on n'y remarque ni l'inexpérience de la jeunesse, ni l'affaiblissement de la sénilité. La manière de dessiner ses figures et la transparence des ombres qui leur donnent un relief, la légèreté des couleurs minces dont elles sont revêtues, la suavité du sentiment qui conduit le pinceau, l'aspect blond et doux de la peinture vue dans son ensemble, la composition enfin toujours ingénieuse, toujours assaisonnée de quelque imprévu, tout cela caractérise les innombrables ouvrages de Fra Giovanni Angelico, depuis les premiers jusqu'aux derniers, si bien qu'on ne saurait discerner lesquels furent peints au commencement de sa carrière, lesquels le furent à la fin de sa vie.

CHAPITRE II.

Fra Angelico (Suite). — **Les peintures de l'Annunziata. — Peintures à fresque à Rome et à Orvieto. — Nicolas V.**

On peut regarder cependant comme appartenant à l'époque de sa jeunesse les panneaux qu'il peignit à la demande de Côme de Médicis pour le couvent de l'Annunziata, à Florence, ou pour mieux dire les huit tables sur lesquelles il a représenté en trente-cinq compartiments la vie de Jésus-Christ. La suite de ces panneaux, qui étaient ceux des armoires de l'argenterie dans la chapelle de l'Annunziata, et qui semblent avoir été peints par un miniaturiste, forme un véritable poème composé sur un sujet que l'artiste a rejeuni par l'invention et rendu exquis par la délicatesse du sentiment. Conservés à Florence dans le musée de l'Académie des Beaux-Arts, ils ont été gravés par Giov. Battista Nocchi et, dans la préface d'un ouvrage in-folio qui leur est consacré, le père Tanzini les apprécie de la sorte : « Quand il ne resterait de Fra Giovanni que cet unique ouvrage, il suffirait à montrer qu'il a surpassé tous les peintres dans l'expression de l'idéal religieux et que son esprit était comme illuminé par un rayon d'en haut. Ses draperies simples et majestueuses, les mouvements d'une dignité tempérée par le naturel, l'air vraiment céleste de ses têtes, mettent ces peintures au-dessus de tout éloge. Plus on les étudie, plus on y découvre des beautés ineffables. L'ignorant aussi bien que le connaisseur, les profanes aussi bien que les artistes éprouvent à les voir un enchantement dont ils ne peuvent se rendre compte ; tous, ils admirent, tous, ils se sentent

élevés au-dessus de la terre ; et chacun voudrait que ses derniers regards fussent fixés sur les pures images de la Vierge, des saints et du crucifié. »

Trois des panneaux tant vantés par le père Tanzini, ceux qui représentent les noces de Cana, le Baptême et la Transfiguration, paraissent d'une autre main que celle de Fra Giovanni. Les autres sont tous dignes d'attention et d'admiration, particulièrement l'adoration des mages, la fuite en Égypte, l'entrée à Jérusalem, Judas recevant le prix de sa trahison et la prière au Jardin. Quelques-unes de ces petites compositions ont été conçues dans l'esprit de Giotto, conformément à ses fresques d'Assise ou de Padoue, ainsi l'entrée à Jérusalem. La fuite en Égypte, une des meilleures, est embellie par un charmant paysage, et l'on s'arrête volontiers devant le massacre des Innocents, pour admirer l'impuissance de l'artiste à peindre la violence, la barbarie, la laideur d'une pareille scène. Dans la candeur de son âme, Fra Giovanni est incapable de comprendre l'égorgement d'un nouveau-né, de telles horreurs ne peuvent entrer dans son imagination ; n'ayant jamais vu tuer personne, il nous montre des bourreaux qui ne paraissent pas moins innocents que leurs victimes, des mères qui font la grimace du désespoir, et, pour ainsi dire, un massacre joué par des soldats sans colère. Le bon religieux trahit une fois de plus son inaltérable douceur, lorsque, arrivé à la fin de son poème, il se figure le jugement dernier. S'il n'avait à représenter que le bonheur des élus, le ravissement des âmes immaculées, il y suffirait sans doute : mais comment exprimer la rage des démons saisissant de leurs griffes les réprouvés qui se débattent, et commençant à les torturer? Comment peindre les déchirements de la lutte, comment faire pressentir par des images terribles une désolation qui sera éternelle? Ici, Fra Giovanni laisse voir la sainte gau-

cherie d'un artiste dont l'âme est toute pleine de mansuétude, et qui, dans le jugement dernier, ne savait imaginer que l'extase des bienheureux, la grâçe des anges compatissant au malheur des coupables et l'ineffable tendresse des élus qui se retrouvent dans le paradis.

C'est à l'affection de Côme de Médicis pour Fra Giovanni que l'on doit la série des tableaux dont nous venons de parler. Devenu tout-puissant à Florence depuis qu'il avait été rappelé de l'exil, en 1434, Côme l'Ancien ne songeait qu'à se faire pardonner son pouvoir en comblant de bienfaits ses amis, par reconnaissance, et ses ennemis par habileté. Une grande partie de son immense fortune était employée à construire des monuments publics, à fonder des bibliothèques où il déposait les manuscrits précieux achetés par lui en Orient, à pensionner des savants comme Argyropoulos et Marcile Ficin, à occuper des artistes tels que Michelozzo, Brunelleschi et Fra Giovanni Angelico. L'affection que portait à ce dernier Côme de Médicis ne fut sans doute pas étrangère à la résolution qu'il prit de faire surélever et agrandir le couvent de Saint-Marc, à Florence. Ce couvent, fondé à la fin du treizième siècle, était depuis cent trente-cinq ans occupé par les moines Silvestrins; mais la seigneurie de Florence et à sa tête Côme de Médicis était depuis longtemps en instance auprès du pape Martin V pour obtenir de lui que le couvent fût concédé aux frères prêcheurs de San-Domenico de Fiesole, et que les Silvestrins fussent transférés à Saint-Georges *oltre Arno*. La négociation finit par réussir, sous le pontificat d'Eugène IV. Le pape, attaqué à Rome par des factieux, s'était enfui dans une barque d'où il entendait siffler à ses oreilles les flèches qu'on lui lançait des deux rives du Tibre. Déguisé en bénédictin, il vint se réfugier à Florence, la cité guelfe par excellence. Il s'y trouvait en 1436, lorsque, cédant

aux sollicitations d'une ville qui lui était restée fidèle au milieu de la défection générale, il ordonna que le couvent de Saint-Marc fût cédé aux dominicains et qu'ils y fussent introduits en grande pompe. En conséquence, les religieux de Fiesole, accompagnés des trois évêques de Tarente, de Trévise et de Parenzo, que précédèrent solennellement les massiers de la Seigneurie, descendirent de leur colline et vinrent prendre possession du couvent, conduits par le vicaire général de la nouvelle congrégation de l'Observance, le frère Cyprien.

C'est alors que Côme de Médicis chargea son architecte Michelozzo de rebâtir sur nouveaux plans et avec magnificence le couvent désormais consacré à l'ordre des frères prêcheurs. Mais ceux-ci représentèrent à leur généreux bienfaiteur que la modestie chrétienne et la pauvreté religieuse ne leur permettraient pas d'avoir une demeure magnifique, et ils réduisirent à des proportions plus humbles les ambitieux projets de l'architecte. Côme dépensa pour la reconstruction 36,000 ducats d'or, et, tant que durèrent les travaux, il fit don aux religieux d'une somme annuelle de 366 écus pour leur entretien. A ces munificences, il ajouta 1500 écus destinés à faire enluminer les livres du chœur, missels, graduels, antiphonaires. D'après ce que dit le père Marchese, informé mieux que personne de tout ce qui concerne les artistes dominicains et en particulier Fra Giovanni, ce serait le frère de celui-ci, Benedetto, qui aurait orné de miniatures les livres liturgiques du couvent, concurremment avec Giovanni. Mais il paraît prouvé aujourd'hui par le registre que M. Milanesi a mis en lumière, registre où sont notées jour par jour les dépenses relatives aux livres du chœur dans le couvent de Saint-Marc, que Fra Benedetto ne fut que l'écrivain calligraphe de ce livre et que les miniatures en

furent peintes par Zanobi Strozzi pour les figures, et par Filippo di Matteo Torello pour les vignettes d'encadrement.

Ce qui est certain, c'est que la construction du couvent de Saint-Marc et la restauration de l'église, qui menaçait ruine, ne furent terminées entièrement qu'en 1441. L'année suivante, le jour de l'Épiphanie, l'église fut solennellement consacrée en présence du pape Eugène IV et de ses cardinaux. La construction du couvent ne prit fin que deux ans après, d'après la chronique de Saint-Marc, et non pas en 1452, comme le dit Vasari, puisque, à cette époque de sa vie, Fra Angelico était à Rome où il mourut. C'est donc alors, en 1443, que l'artiste dominicain commença de peindre le premier cloître et le dortoir. Les peintures qu'il y fit sont à fresque et non plus en détrempe comme celles des tableaux d'autel qu'il avait peints, et la fresque fut maniée par lui avec une grande facilité de main, correspondante à l'abondance de ses inventions et à ce talent qu'il possédait de présenter les mêmes motifs en les variant sans cesse. Il serait trop long de décrire toutes les peintures, au nombre de quarante, dont le pieux cénobite a décoré l'extérieur et l'intérieur des murs du dortoir, et les corridors. Chaque cellule contient quelque morceau. Si telles des fresques dont elles sont ornées sont attribuées à Fra Benedetto et aux élèves d'Angelico, c'est qu'en effet on y observe des inégalités d'exécution qui les font croire d'une autre main. Les plus belles sont une Annonciation, qui est dans la troisième chambre, et un Couronnement de la Vierge, variante de celui que nous avons au Louvre. Là, elle récuse humblement, les mains croisées sur sa poitrine, l'honneur d'être la mère de Dieu. Ici, elle vient de sortir radieuse de son tombeau, et l'on voit des femmes et des anges regarder le sépulcre vide. Les anges sont féminins et les femmes sont angéliques. Ces deux ouvrages sont par-

faitement conservés. L'adoration des Mages est aussi une des plus admirables compositions de Fra Angelico dans le couvent. Elle est animée par les figures des cavaliers, des serviteurs et des enfants qui accompagnent les trois rois : il semble cette fois que le peintre ait jeté un regard sur les fresques de la chapelle Brancacci, qui venaient d'être exécutées au Carmine par Masolino da Panicale et par Masaccio, non pour les copier ou les imiter, mais seulement pour voir comment ces maîtres avaient eux-mêmes regardé la nature. Voulant exprimer qu'un des mages avait étudié l'astronomie, Angelico lui a mis dans les mains une sphère armillaire, comme si le vieux roi y eût cherché la place de l'étoile qui l'avait conduit à Bethléem. Parmi les écuyers de la suite, il en est un qui s'efforce de fixer les yeux sur cette étoile brillante, se fait une visière avec sa main pour mieux supporter l'éclat de l'astre. Mais on ne peut tout dire et tout décrire. Bornons-nous donc à signaler ici, parmi les cellules dont il faut de préférence se souvenir, celles où sont peintes la trahison de Judas, Jésus bafoué par les soldats d'Hérode, les Marie au sépulcre, la Transfiguration. Nous avons longtemps admiré ces fresques, particulièrement la deuxième et la dernière, à cause de la nouveauté ingénieuse des inventions, de l'imprévu des idées. Jésus, assis sur un trône, a les yeux bandés, mais d'un léger voile, au travers duquel on voit transparaître ses regards sévères et menaçants. Avec une hardiesse naïve et sans exemple, le peintre a représenté, non pas les soldats qui soufflètent le Christ, mais seulement leurs mains, non pas la figure de celui qui lui crache au visage, mais seulement la tête ; et ces membres coupés, ces fragments de sbires par lesquels le Nazaréen est frappé ou injurié produisent un effet surprenant, fantastique. Il semble que les insulteurs ont été mutilés au moment même où ils commettaient leurs insultes, et l'image de cette

mutilation a quelque chose de tragique. Dans la Transfiguration, le saint moine s'est figuré le Christ, non pas montant au ciel, comme l'a dessiné plus tard Raphaël dans un tableau célèbre, mais debout, les bras étendus sur une ligne horizontale, tranquille et lumineux, faisant apparaître ainsi l'image de la croix, devant ses apôtres agenouillés, effrayés, éblouis.

Toutes les fois qu'on visite le cloître de Saint-Marc, on y sent je ne sais quelle impression de mélancolie. Ces cellules vides, ces corridors où retentissent les pas du voyageur, ce cloître désert, ces fresques dont plusieurs, conservées, sont légères, pâles, et les autres à demi effacées et presque évanouies, tout cela répond à des choses qui ne sont plus, à des sentiments qui semblent éteints. On entre non sans quelque émotion dans la chambre que Fra Giovanni avait habitée, dans celle où l'on garde les habits du frère Antonin qui fut archevêque de Florence, le plâtre moulé sur son visage après sa mort, ses manuscrits et son portrait peint par Fra Bartolommeo, autre peintre illustre de l'ordre des Frères prêcheurs, la chambre où Côme de Médicis, le père de la patrie, venait se reposer quelquefois et se recueillir, enfin celle où vécut Savonarole et d'où il sortit pour aller subir son jugement et monter sur l'échafaud où il fut étranglé, avant d'être consumé par le feu. Personne ne sort du couvent de Saint-Marc sans avoir visité d'abord l'église et remarqué sur la porte de la sacristie une figure de saint Pierre martyr qui, le doigt sur la bouche, invite au silence et semble l'imposer encore plus par son aspect menaçant que par son geste, ensuite la salle capitulaire où se trouve une vaste peinture du Crucifiement dont les figures sont de grandeur naturelle, ce qui est une exception dans l'œuvre d'Angelico. Loin de l'embarrasser, les proportions de cette fresque, dont la mesure en longueur est d'environ huit mètres, et en hauteur

d'environ sept mètres et demi, ne firent qu'inspirer au peintre un style plus ample, une exécution plus large, qui, tout en conservant sa délicatesse, a gagné en résolution et en fermeté. Arrivé alors à l'âge de cinquante-trois ans, Fra Giovanni avait développé, mûri et fortifié son talent, de sorte que s'il n'avait pas mis dans ce crucifiement la tendresse de sentiment, la finesse de dessin et de touche qui lui sont propres, on pourrait se croire en présence d'un ouvrage postérieur d'un demi-siècle, et rapproché de l'époque où florissaient le Pérugin et même Raphaël. Cette fresque est singulière encore par l'invention. La scène se passe, non pas sur le calvaire, au milieu de la presse des soldats, des cavaliers et des bourreaux, avec une vue sur les remparts de Jérusalem et sur le paysage environnant, mais dans un lieu où ne sont présents que les saintes femmes, saint Jean, les pères de l'Église Jérôme et Augustin, les fondateurs de quelques ordres fameux tels que les Bernardins, les Bénédictins, les Frères prêcheurs, les Camaldules, saint Thomas d'Aquin, saint Laurent, Zanobi évêque de Florence, et les deux saints protecteurs de la famille des Médicis, Côme et Damien. La multitude qui assiste aux supplices est remplacée par des témoins choisis, les uns à genoux en prière ou en pleurs, les autres plongés dans une douleur profonde et muette. La Vierge évanouie est soutenue par saint Jean, par une des Marie et par la Madeleine agenouillée qui lève ses deux bras pour la soutenir. Ce groupe ferait honneur aux maîtres qui occupent les sommets de l'art. Léonard de Vinci ne l'eût pas mieux conçu ni mieux dessiné; ni Mantegna, ni Pérugin n'y eussent mis plus de sentiment, plus d'intimité; Raphaël en eût été fier. On ne se lasse pas d'admirer la dignité des figures, leur expression, leur mouvement, le jet des draperies et leurs plis vraiment admirables, la tunique dénouée et glis-

sante de la Madeleine, qui tourne le dos au spectateur, et qui, dans son geste et dans son désordre, est, à l'insu du peintre et à l'insu d'elle-même, d'une beauté surprenante et d'une suprême élégance.

Lorsque Fra Giovanni Angelico devait peindre une pareille scène, il se prosternait au pied d'un crucifix, priait et méditait longtemps et finissait par fondre en larmes. Alors il mettait la main à l'œuvre, et ce qu'il avait peint sous l'empire d'une émotion aussi vive et d'une inspiration qu'il sentait lui venir d'en haut, il ne consentit jamais à le retoucher, dans la crainte de commettre une irrévérence envers le divin inspirateur de son ouvrage.

Si l'on s'en tient au récit de Vasari, Fra Angelico aurait été appelé à Rome par le pape Nicolas V. « L'archevêché de Florence venant à vaquer, dit ce biographe, le pape en offrit la succession à Fra Giovanni qu'il regardait comme un saint homme, ce qu'il était; mais celui-ci ne se croyant pas en état de porter un tel fardeau, supplia Sa Sainteté de l'en dispenser, et lui désigna comme plus digne du gouvernement des âmes un dominicain, aussi charitable que savant, le frère Antonin, qui fut en effet nommé par le pape archevêque de Florence, et plus tard canonisé par Adrien VI. » On a remarqué que ce passage de Vasari ne s'accorde pas avec les faits d'une date certaine. La promotion du frère Antonin à l'archevêché de Florence est de 1445. A cette époque Eugène IV occupait le siège pontifical : ce fut lui qui élut le frère Antonin. Nicolas V, intronisé en 1447, ne fit que continuer à l'Angelico la faveur dont l'artiste avait joui sous le règne d'Eugène IV.

C'est un nom de marque dans l'histoire des arts que celui de Nicolas V. Ce pape fut le Léon X du quinzième siècle. Il appela, ou il vit venir spontanément auprès de lui les savants,

les lettrés, particulièrement ceux qui fuyaient la Grèce et Byzance menacés par les musulmans. Il fit traduire l'*Iliade* et l'*Odyssée* en latin par Philelphe, à qui, pour ce travail, il donna 1000 écus d'or et une villa dans Rome. Il paya 1500 écus au Guarino pour la traduction de Strabon et 500 à Perotti pour celle de Polybe. Par lui furent introduits dans le monde latin Hérodote, Platon, Aristote, Diodore, Xénophon, Thucydide, Théophraste. Jaloux d'embellir la capitale de l'Église, il mit Rome *sens dessus dessous,* dit Vasari (1), il y jeta les fondements d'une nouvelle basilique de Saint-Pierre, il y attira deux grands architectes, Bernardo Rossellini et Léon-Baptiste Alberti, dont nous parlerons bientôt, ainsi que plusieurs peintres éminents, entre autres Piero della Francesca et Fra Giovanni Angelico.

Pour l'artiste dominicain, Nicolas V ne fut pas seulement un Mécène, mais un ami. Par son ordre Angelico peignit dans le Vatican deux chapelles : l'une, dite du Saint-Sacrement, qui fut détruite un siècle plus tard par Paul III, pour faire place à un escalier, l'autre qui a été appelée depuis la chapelle de Nicolas V. Sur les trois côtés de la chapelle sont représentés les principaux traits de la légende de saint Étienne et de saint Laurent. La consécration de saint Étienne, dit M. Rio, la distribution des aumônes et surtout la prédication sont trois tableaux aussi parfaits dans leur genre que tout ce qui est sorti du pinceau des plus grands maîtres, et l'on imaginerait difficilement un groupe mieux inventé quant à l'ordonnance, et plus gracieux quant aux attitudes et aux formes que celui des femmes assises qui écoutent le saint prédicateur; si le fanatisme forcené des bourreaux qui le lapident n'est pas rendu avec toute l'énergie désirable, cela tient à la glo-

(1) *Messa tutta Roma sotto sopra.*

rieuse impuissance de cette imagination angélique, trop exclusivement nourrie d'amour et d'extase, pour qu'elle pût jamais se familiariser avec des scènes dramatiques où les passions haineuses et violentes sont en jeu. Les figures sont drapées avec autant de noblesse que d'élégance, et ce genre de mérite, qui est commun à tous les ouvrages de Fra Angelico, est plus frappant dans celui-ci, à cause de l'exacte observation du costume, qu'il copia d'après les monuments de la primitive Église. « Les œuvres antérieures de Fra Angelico, dit un autre critique (1), toutes parfaites qu'elles sont en leur genre, ne permettaient pas de soupçonner qu'il possédât la préparation de longue main, l'éducation artistique achevée, nécessaire à de telles compositions. »

Pendant qu'il travaillait dans le Vatican à la chapelle *del Sagramento,* l'empereur Frédéric III étant venu à Rome avec sa fiancée, Éléonore de Portugal, pour recevoir la bénédiction du pape, Fra Giovanni en prit occasion de faire le portrait de l'empereur, celui de Nicolas V et de quelques hauts personnages, portraits qu'il introduisit, selon la coutume du temps, dans ses dévotes peintures. Il paraît certain que l'Angelico eut pour collaborateur à Rome, soit au Vatican, soit à la Minerve où il fit aussi, dit-on, quelques ouvrages, un de ses élèves, Benozzo Gozzoli, peintre excellent et digne à son tour d'une vive admiration. Ces peintures du maître et de son disciple furent interrompues par un voyage qu'ils firent ensemble à Orvieto, dans l'été de 1447. Fra Giovanni, soit à cause de la suspension des travaux amenée par l'intronisation du nouveau pape, soit pour échapper à la mal'aria qui sévit à Rome dans la saison d'été, avait offert aux fabriciens du

(1) Maurice Faucon, *l'Œuvre de Fra Angelico à Rome* dans *l'Art* des 25 novembre et 3 décembre 1883. Dans cette étude, les peintures de la chapelle de Nicolas V sont l'objet d'une analyse minutieuse.

Dôme de quitter momentanément le service du saint-père, pour exécuter telles peintures qu'il leur plairait de lui commander. L'offre fut acceptée avec empressement; par un acte passé le 14 juin 1447, il fut convenu que Fra Giovanni peindrait pendant les trois mois de juillet, d'août et de septembre, dans la chapelle de la Vierge, sur le pied de 200 ducats d'or par an, non compris les frais, et que Benozzo Gozzoli recevrait 7 ducats par mois, auxquels on ajouterait encore trois ducats pour les deux garçons qui les aideraient.

On se mit donc à l'œuvre en commençant par la voûte de la chapelle, où devait être représenté comme sujet principal le Jugement dernier. La voûte est divisée par des arcs aigus en huit triangles sphériques. Angelico, assisté de ses disciples, peignit, dans le triangle qui est au-dessus de la paroi du fond, le Christ faisant sonner les trompettes de ses anges pour appeler le genre humain au dernier jugement. A la gauche de ce triangle furent peintes seize figures de prophètes, mais un accident des plus tristes jeta le découragement dans l'âme du peintre. Un de ses collaborateurs, Antonio Giovanelli, en déplaçant une des poutrelles qui servaient à soutenir l'échafaudage, tomba sur le pavé aux pieds de son maître, et mourut de sa chute. Fra Giovanni ayant travaillé jusqu'à la fin de septembre reçut pour lui et pour ses aides cent trois florins d'or et reprit le chemin de Rome, sans esprit de retour (1).

Angelico mourut à Rome, en 1455, à l'âge de soixante-huit ans. Le pape fit inhumer le saint moine, le bienheureux, comme on l'appela, *Beato Angelico*, dans l'église de la Minerve, et l'on mit sur son tombeau une dalle de marbre sur laquelle fut sculptée son effigie, avec cette inscription composée par Nicolas V lui-même :

(1) Nous dirons dans la suite de cette histoire comment la chapelle commencée par Angelico fut terminée par Luca Signorelli, de Cortone.

Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam;
Altera jam terris opera extant, altera cœlo,
Urbi me Joannem flos tulit Etruriæ.

Les œuvres admirables de cet homme de génie semblent faites tout exprès pour prouver que l'exécution en peinture n'est que la très humble servante de l'esprit, qu'il y a cent manières de bien peindre et que l'essentiel est de faire concorder le maniement du pinceau avec le sentiment qui conduit la main. Le génie, d'ailleurs, trouve toujours la forme qui lui convient, et au besoin il l'invente. Précieuse, naïve, mince et pâle, la fresque d'Angelico a l'aspect limpide d'une aquarelle, l'apparence d'une miniature en grand. Ses figures, d'une expression séraphique, sont touchées avec tant de délicatesse qu'il semble que le peintre, à travers l'enveloppe du corps, n'ait voulu peindre que l'âme. La sienne transparaît tout entière dans sa peinture pudique et virginale, dans cet amincissement de la matière colorante qui lui procure cependant des teintes claires, gaies et blondes. Quelle autre exécution aurait pu mieux s'adapter à un art qui, pour Fra Angelico, était une des formes de la prière?

CHAPITRE III.

Paolo Uccello. — Sa science de la perspective et ses peintures en clair-obscur.

Il est assez remarquable que la sculpture, qui avait commencé à renaître plus tôt que la peinture, fit aussi de plus rapides progrès, enfantant des chefs-d'œuvre (notamment ceux d'Orcagna, de Ghiberti et de Donatello) avant que les peintres eussent éclairci certains problèmes qui nous paraissent aujourd'hui faciles à résoudre, mais qui étaient alors hérissés de difficultés sans nombre. Un de ces problèmes était la perspective linéaire. Filippo Brunelleschi avait été le premier à trouver ou à retrouver les règles de cette science; mais il ne l'avait guère appliquée et enseignée que relativement aux édifices, application bien naturelle puisqu'il était avant tout un architecte. Les dessins qu'il fit à Florence pour démontrer les lois de la perspective excitèrent l'admiration de tous les artistes; ils représentaient, l'un, la place du Dôme avec le Campanile, le Baptistère et les maisons environnantes; l'autre, le palais de la Seigneurie surmonté de sa tour, la Loge, dite plus tard des *Lanzi,* et les bâtiments qui entourent la place de la Seigneurie. Ce genre de perspective est le plus facile, parce que l'essentiel est de fixer le point de vue et d'y faire concourir toutes les lignes horizontales perpendiculaires au tableau, en observant que toutes les lignes parallèles à la base du tableau doivent conserver leur apparente perspective parallèle à cette base et que toutes les lignes

horizontales formant avec le tableau un angle de quarante-cinq degrés concourent au point de distance. Les règles tracées par Brunelleschi constituaient le fondement de la science perspective; mais, dans l'admiration que lui causait cette invention nouvelle, un artiste florentin ami de Donatello, Paolo di Dono, prétendit appliquer ces règles à la représentation de tous les corps vivants et mouvants. Ce n'était pas seulement les édifices qu'il voulait mettre en perspective, c'était la figure humaine, vue dans tous les sens, et les animaux de la terre, et les oiseaux du ciel. Avant lui, faute de connaître les moyens pratiques de dessiner les raccourcis que présente un personnage vu de face, les peintres, à commencer par Giotto, dessinaient la figure comme si elle eût marché sur la pointe des pieds, n'osant pas se résoudre à faire porter les talons sur le sol. Paolo di Dono, à force de méditer sur les lois de l'optique et de s'en faire à lui-même la démonstration graphique sur le papier, trouva des méthodes sûres non seulement pour représenter les figures posant d'aplomb sur leur base, mais aussi pour les placer dans les plans successifs du tableau, telles que l'œil les perçoit, c'est-à-dire diminuant de proportion à mesure qu'elles s'éloignent du spectateur, et s'enfonçant dans le lointain qui paraît fuir.

Jaloux de soumettre à l'empire de ce que nous appelons la géométrie descriptive tout ce qui se voit sous le soleil, Paolo di Dono passait son temps à peindre ou à dessiner les voûtes d'une église, qui vont en diminuant aux yeux de l'observateur lorsqu'il les regarde assis ou debout dans la nef, portées sur des colonnes également rapetissées par la perspective, et dont les chapiteaux semblent repliés sous les tailloirs qui suivent une oblique montante. Il s'étudiait à faire sentir la rondeur des fûts et des bases, et comment l'astragale, les tores et les scoties paraissent rondes bien que l'œil leur voie suivre

les lignes d'un ovale. Il se plaisait à représenter les plafonds dont les poutres vont en se rapprochant jusqu'à la muraille, et les pavements dont les dalles se rétrécissent à mesure qu'elles sont plus éloignées de notre œil. Il se donnait à vaincre toutes les difficultés imaginables, en particulier le mouvement des animaux vus de face ou par la croupe, le vol des oiseaux lorsqu'ils s'enfoncent dans les plaines de l'air, la course d'un chien qui fuit, le galop d'un cheval qui va se précipiter sur le spectateur. Ne pouvant se procurer ni entretenir dans sa maison des animaux vivants, parce qu'il était pauvre (*per esser povero*), il en avait peint un grand nombre sur les murs, mais toujours en différentes manières de raccourci, pour s'en servir comme de modèles, soit dans les fresques, soit dans les tableaux où il trouverait l'occasion de les peindre. Comme il avait une prédilection pour les oiseaux, on lui donna le surnom d'Uccello, sous lequel son nom est arrivé jusqu'à nous, bien que ses ouvrages aient presque tous péri, aussi bien ceux qu'il avait exécutés dans le palais des Médicis que ceux dont il avait orné un hôpital de Florence, l'église Sainte-Trinité, et le cloître de San-Miniato hors des murs.

Une autre nouveauté introduite dans la peinture par Uccello, ce fut d'y faire entrer des animaux non pas seulement à titre de figures accessoires, comme ceux qui accompagnent les rois Mages dans les Adorations, mais comme jouant le principal rôle. Le tableau qu'il avait peint en détrempe sur toile pour les Médicis représentait, dit Vasari, des combats de lions, pleins d'une fureur terrible, et le combat d'un lion contre un serpent, qui se dressait fièrement et dont le venin semblait lui sortir par la bouche et par les yeux. Dans ce tableau décrit par Vasari d'après le dessin qu'il en possédait, Uccello avait exprimé à merveille la peur d'une petite paysanne, *contadinella,* qui se met à courir, et l'impassibilité d'un bœuf supé-

rieurement dessiné en raccourci. Ce talent pour mettre en scène les animaux lui faisait choisir, dans la Bible ou dans l'histoire, les sujets où devaient naturellement trouver place les bêtes de la terre, du ciel ou des eaux. C'est ainsi qu'ayant à décorer le cloître de Santa-Maria-Novella, il y peignit la création des animaux, de superbes lions qui veulent se mordre, des cerfs épouvantés, des daims en fuite, des oiseaux et des poissons dont les plumes et les écailles étaient rendues avec une vérité que l'on trouvait alors surprenante.

Mais que d'efforts individuels et de recherches, que de fatigues, de peines, et quelle variété de tempérament ne faut-il pas, dans ceux qui cultivent un art en formation, pour le conduire au point où il ne laisse plus rien à désirer! Le paysage, qui n'était dans les fresques du quatorzième siècle qu'une indication naïve et inexpérimentée de la nature agreste, commençait à prendre un certain air de vérité dans les ouvrages de Paolo Uccello, et il devait en être ainsi, du moment que les animaux y occupaient une place aussi importante. Paolo prit la peine de donner aux arbres leur vraie couleur, ce qui ne s'était pas fait jusqu'alors ou du moins ne s'était pas bien fait. Du déluge qu'il peignit dans le cloître de Santa-Maria-Novella, il reste encore quelques traces sur la muraille, et l'on peut croire que cette fresque n'était pas indigne de la description élogieuse qu'en écrivait Vasari, lorsqu'il disait que l'artiste avait représenté les arbres abattus par la tempête, la fureur des vents, les éclairs de la foudre, un homme mort dévoré par un corbeau, un enfant noyé dont le ventre plein d'eau s'était ballonné horriblement, des cavaliers qui se battaient sans penser à l'eau qui allait les envahir, et la peur d'une femme montée sur un buffle à demi submergé déjà et impuissant à la sauver.

Il est facile de comprendre que l'histoire de Noé et de son

ivresse, celle du sacrifice qu'il fit dans l'arche ne furent pour Paolo Uccello qu'un prétexte à exécuter des tours de force en matière de perspective, à peindre, par exemple, une treille dont les chevrons et les montants forment des carrés qui vont en s'amincissant rejoindre le fond, l'arche vue dans sa profondeur par l'ouverture, et une figure de l'Éternel descendant des cieux dans un raccourci tellement hardi et si bien exprimé qu'elle semble trouer et défoncer la muraille, comme dit Vasari, *lo buchi e lo sfondi*. Par la même occasion, Paolo peignit dans ces fresques des animaux de toute espèce, chevaux, bœufs, licornes, chiens, moutons, particulièrement des bandes d'oiseaux, qui, après avoir été conservés dans l'arche, en sortent joyeux et battant de l'aile, ou bien s'agitent encore sur leurs perchoirs. Il faut ajouter que la figure humaine n'était pas sans mérite dans ces deux fresques, où l'on remarquait l'un des fils de Noé, Cham, sous les traits du sculpteur florentin Dello, grand ami de Paolo Uccello, connu pour avoir modelé et fondu en bronze le Jacquemart qui sonne les heures à l'horloge de Sienne, dans la tour della Mangia.

Une chose nouvelle aussi dans les œuvres d'Uccello, c'est qu'elles étaient peintes en terre verte, rehaussée de blanc dans les clairs, et qu'ainsi elles faisaient revivre pour les modernes la peinture monochrome que les anciens Grecs avaient souvent employée, selon le témoignage de Pline, et dont il n'y avait pas encore d'exemple dans le Renaissance italienne, si ce n'est dans quelques figures de Giotto. Plus tard, nous verrons Balthazar Peruzzi de Sienne, Polydore de Caravage et le grand Raphaël lui-même, se servir de la peinture en clair-obscur pour tranquilliser les décorations murales et faire valoir les décorations variées qu'elle accompagne. Toujours est-il que le quinzième siècle nous donne le spectacle le plus intéressant pour ceux qui aiment

les arts et qui en étudient l'histoire, parce qu'il nous montre l'architecture, la sculpture, la peinture, à l'époque de leur épanouissement même et de leur floraison, lorsqu'elles sont en marche vers une perfection qu'elles n'ont pas encore atteinte, lorsqu'elles font pressentir leur grandeur future en promettant à l'imagination des progrès qu'on est heureux d'entrevoir. Plusieurs de ces progrès se rattachent au nom de Paolo Uccello : ce sont les applications de la perspective à la figure humaine, autrement dit la science des raccourcis, l'emploi de la peinture en camaïeu, le commencement de vérité dans la représentation des animaux et du paysage.

Il y a ainsi dans l'histoire de tous les arts des hommes qui se sont voués à chercher les solutions difficiles du métier au profit de leurs successeurs; de telle sorte que ceux-ci n'ayant plus à se préoccuper des moyens pratiques ont pu concentrer toute leur attention sur les parties les plus élevées de leur art et le conduire au sommet. Paolo Uccello fut un de ces précurseurs. A force de méditer sur les problèmes de la perspective, il était devenu sauvage; il passait des journées entières sans manger et des nuits sans dormir. Souvent il lui arrivait de réveiller sa femme pour lui dire : « Quelle belle chose, quelle douce chose que cette perspective! *Oh! che dolce cosa è questa prospettiva!* » Mais, si elle lui fut douce, elle ne lui procura pas beaucoup d'autres avantages, car l'étude continuelle qu'il en fit ne manqua pas de donner à sa peinture, en quelque sorte géométrique, une sécheresse, un aspect ligneux et dur. Ses contemporains en furent frappés plus d'une fois, au point que les fabriciens de Santa-Maria-del-Fiore pour lesquels il avait peint le portrait à cheval de l'anglais Jean Haukwood, surnommé l'*Acuto*, capitaine des Florentins, le lui firent recommencer. Ce portrait avait été peint de proportions colossales, en camaïeu de terre

verte, sur l'une des façades du Dôme. Uccello le repeignit à fresque, et, de nos jours, sa fresque, transportée sur toile, a été placée au-dessus de la porte intérieure de la façade correspondante à la nef droite du temple : on l'y voit encore. Ce portrait équestre a donné lieu à bien des contestations depuis quatre siècles. Les uns ont loué le peintre, les autres l'ont blâmé d'avoir donné à son cheval l'allure de l'amble. Vasari est du nombre de ces derniers. « L'ouvrage de Paolo serait parfait, dit-il, s'il n'avait pas représenté un cheval qui lève à la fois les deux jambes du même côté, ce que les chevaux ne font pas, car ils tomberaient (*perchè cascherebbono*). Une pareille faute ne peut avoir été commise que par un artiste n'ayant pas la pratique de l'équitation. » A cela ont répondu avec autorité des hommes qui étaient aussi habiles écuyers que Vasari. Le cheval a plus d'une manière de se mouvoir, l'amble lui est aussi naturelle que l'allure diagonale, et celle-ci même est étrangère à certaines races de chevaux. L'artiste, peintre ou sculpteur, a donc le choix entre ces deux mouvements. Mais, sous le rapport esthétique, l'allure diagonale paraît préférable, parce qu'il se forme un agréable balancement de lignes lorsque le cheval avance en même temps la jambe droite de devant et la jambe gauche de derrière. Il en résulte un équilibre plus satisfaisant pour l'œil. S'il est vrai que, dans la nature, le cheval peut aller l'amble sans tomber, sans même en courir le risque, parce qu'il porte en ce cas tout le poids de son corps alternativement à droite et à gauche, et que d'ailleurs chacun de ces mouvements dure à peine une seconde, il est vrai de dire aussi que, dans le domaine de l'art, où les images sculptées ou peintes sont fixées pour toujours, où les mouvements sont immobiles, il y a un inconvénient à inquiéter le regard par l'apparence d'une pondération douteuse. On peut citer, au surplus, d'il-

lustres exemples de l'un et de l'autre de ces mouvements, l'amble et la diagonale, d'une part dans la statue équestre de Gattamelata par Donatello, d'autre part dans celles de Colleone par Verrochio, et de Ferdinand II par Jean Bologne. Quant à Paolo Uccello, il faut remarquer que, dans sa fresque du Dôme, le cheval du capitaine Acuto ne lève pas également les deux pieds du même côté, mais en lève un plus que l'autre, de manière à se rapprocher du triangle que le fameux mathématicien Borelli déclare indispensable pour mettre le centre de gravité dans l'espace couvert par le cheval et non pas sur la ligne presque sans épaisseur que suivent les jambes de la bête dans le mouvement latéral.

L'importance donnée aux animaux et au paysage par Paolo Uccello est une chose notable dans l'histoire de l'art toscan. Par sa tendance générale au naturalisme, l'école florentine devait être la première à s'enrichir de ces deux éléments, le paysage et les animaux. Mais il était réservé à d'autres écoles de les développer au point d'en faire les parties principales de la peinture, où elles n'avaient figuré d'abord qu'à l'état d'accessoires. Du temps d'Uccello, c'est-à-dire au commencement du quinzième siècle, les animaux étaient si peu étudiés, si peu connus, que notre artiste put commettre une erreur monstrueuse, quoique demeurée longtemps inaperçue, dans la décoration d'une voûte du palais Peruzzi à Florence. Il s'était proposé d'y peindre les quatre éléments en les caractérisant chacun par une figure d'animal, la terre par une taupe, l'eau par un poisson, le feu par une salamandre, l'air par un caméléon. Ignorant et illettré, Paolo avait suivi en cela les idées que lui suggérait un de ses amis, Jean Marietti, qui passait alors pour un savant. Mais ne sachant pas ce que c'était que le caméléon et pensant que ce nom n'était qu'une manière emphatique de désigner le chameau, *camelo,* l'artiste,

pour symboliser l'air, représenta un de ces quadrupèdes, ouvrant la bouche afin de mieux respirer.

Pour ce qui est de la peinture en camaïeu, ou du clair-obscur (1), on ne peut pas dire sans doute qu'elle n'eût pas été pratiquée avant Paolo Uccello, car on en rencontre un exemple dans la chapelle de l'Arena, peinte par Giotto à Padoue, mais ce genre de peinture, employé dans le soubassement de la chapelle, semble avoir été choisi pour ne pas nuire aux fresques peintes en couleur, et comme pour servir d'accompagnement aux motifs principaux de la décoration. Paolo Uccello fit une chose principale de ce qui n'avait été que secondaire. Il le fit sans doute parce qu'il s'entendait fort peu au ménagement des couleurs et qu'il ne gagnait rien à revêtir de tons variés son dessin fier, ses raccourcis frappants et violents.

Cependant la plus grande des innovations dues au génie rude, patient et laborieux de Paolo Uccello, la perspective, appliquée à l'architecture et au paysage, est une charmante satisfaction donnée au regard ; elle lui procure les illusions de la profondeur, la possession de l'espace, le plaisir de s'enfoncer dans le lointain ; mais, appliquée à la figure humaine, la per-

(1) La peinture en clair-obscur est appelée *grisaille* quand elle est exécutée avec du noir et du blanc, et en *camaïeu* lorsque les lumières et les ombres sont appliquées sur un fond uniforme d'or, d'azur ou de bronze, qui donne plus de richesse à la peinture et la fait ressembler à un bas-relief modelé dans une matière moins froide que le marbre et plus précieuse que la pierre ou le plâtre. Mais le camaïeu ou la grisaille ne sont pas seulement des variétés de la peinture pratique, de l'exécution, ils ont une valeur esthétique, une signification morale. Par cela même qu'ils ne sont que de purs dessins, ils conviennent à l'expression des pensées générales, comme celles, par exemple, que Giotto a figurées en peignant de clair-obscur les Vertus et les Vices. Le dessin, en effet, généralise les formes en les montrant d'un seul ton ; la couleur, en les nuançant, les particularise. Voilà pourquoi la peinture en grisaille ou en camaïeu est employée de préférence dans les sujets philosophiques. Un esprit élevé, grave et supérieur, tel que Nicolas Poussin, pourrait sans inconvénient se passer de la variété des couleurs et réduire à une teinte monochrome ceux de ses tableaux qui expriment une idée générale, comme celui-ci : *le Temps découvre la vérité*. La peinture en clair-obscur, dans sa dignité austère, convient donc à tout ce qui est emblème, allégorie, sentence, pensée, allusion, et elle peut être popularisée par la gravure, sans rien perdre de ses qualités sérieuses.

spective peut devenir, elle est en effet devenue, sous la main de Luca Signorelli et de Michel-Ange, un moyen d'imiter ce qui paraissait inimitable, de représenter des mouvements terribles, des raccourcis effrayants, une gymnastique extraordinaire, de nature à saisir l'imagination, à épouvanter les yeux. Dans ses batailles peintes sur bois, mentionnées par Vasari, et dont une se trouve aujourd'hui à la *National Gallery* de Londres, Paolo Uccello avait peint des chevaux vus par la croupe, d'autres vus de face, des soldats morts couchés sur le champ de bataille et présentant au spectateur la plante de leurs pieds, et leurs corps dans un tel raccourci que les genoux semblent toucher au menton : ces violences faites par la perspective à la forme humaine ajoutent au caractère farouche de la bataille. Une fois trouvée, la science de ces formidables raccourcis servira, un siècle plus tard, à dessiner des figures volantes, des figures ascendantes, et des figures précipitées. Luca Signorelli essaiera de peindre dans les espaces du ciel des réprouvés qui sont les uns renversés par le souffle de Dieu, les autres emportés sur les épaules ou sur les ailes des mauvais anges transformés en affreux démons. Viendra enfin Michel-Ange, qui s'efforçant de représenter sur la muraille de la Sixtine une avalanche de damnés tombant du haut des airs au fond de l'abîme, saura les dessiner dans tous les mouvements les plus imprévus, s'écroulant comme des grappes de fruits mûrs, accrochés les uns aux autres, ceux-ci la tête en avant, ceux-là les pieds en l'air, quelques-uns pelotonnés dans leur chute, tous aussi terribles que terrifiés. Par un contraste étrange, les raccourcis, qui ont pour effet optique de diminuer la longueur et la largeur des corps, ont pour effet moral ou plutôt esthétique de faire paraître ces corps plus grands aux yeux de l'imagination. Ces formes représentant des figures athlétiques, ramassées dans l'espace, donnent l'idée de person-

nages dont les proportions seront démesurées quand on pourra prendre leur mesure. Il semble que le peintre les a figurées en raccourci faute de pouvoir les faire tenir en leur entier dans son tableau ou dans sa fresque. Les muscles que l'on voit développés paraissent relativement énormes, à côté de ceux dont le regard ne saisit que l'apparence diminuée, de sorte que l'esprit entrevoit des géants dans ces figures rapetissées par la perspective.

Le raccourci contient donc un élément de grandeur, qui peut aller jusqu'au terrible sous la main d'un Michel-Ange. Lorsque Donatello disaît à Uccello : « Eh ! mon pauvre ami, ton amour pour la perspective te fait abandonner le certain pour l'incertain ; ces choses-là ne sont bonnes que pour ceux qui font des ouvrages de marqueterie, et qui remplissent leurs ornements de copeaux, de limaçons, de coquilles et autres choses semblables ; » il ne voyait pas que les recherches de Paolo Uccello seraient profitables à d'autres qu'à lui ; qu'il travaillait pour le compte des grands artistes futurs ; que ces raccourcis dont il poursuivait la solution sans la trouver toujours, et qui le plus souvent n'étaient en effet chez lui qu'une bizarrerie frappante, faisaient avancer l'art de la peinture en lui fournissant de nouveaux moyens d'expression susceptibles de s'élever au sublime. Pour nous, qui jugeons à distance les efforts, plus ou moins heureux, tentés par Paolo Uccello, il nous est permis de penser que sans lui la Renaissance n'aurait pas accompli un de ses progrès indispensables, et que s'il n'avait pas, dans ses batailles et ses cavaleries, donné l'exemple de l'audace en faisant plier les formes humaines et animales aux lois de la perspective, les fresques de Signorelli, à Orvieto, et le Jugement dernier de Michel-Ange eussent été impossibles.

CHAPITRE IV.

L'église du Carmine et la chapelle Brancacci. — Gherardo Starnina, Masolino da Panicale, Masaccio. Les fresques de San-Clemente, à Rome.

Ce que nous appelons aujourd'hui le réalisme n'est qu'un grossissement du naturalisme florentin : les maîtres toscans ne perdaient jamais de vue la nature; ils l'aimaient passionnément; ils y voyaient le répertoire de toutes les formes que pouvait revêtir leur pensée; mais ces formes, ils les choisissaient, tantôt élégantes par la tournure, tantôt intéressantes par le caractère, tantôt rachetées dans leur apparente laideur par la vivacité de l'expression. Jamais ils ne cherchèrent la grossièreté dans le vrai, jamais ils ne poussèrent le naturel jusqu'au trivial.

Fra Giovanni Angelico est, sous quelques rapports, une exception dans l'école florentine. En sa vie monastique, il n'a connu de la nature que ce qu'il en fallait connaître pour exprimer l'âme par le corps. Voué à l'idéal mystique, il a ouvert sur le paradis de ses rêves la fenêtre de sa cellule, plus que sur le paysage qui environnait son monastère. S'il trouvait à côté de lui dans la personne de ses frères des modèles à souhait pour peindre d'après eux un saint Dominique, un saint Pierre martyr, un apôtre, un père de l'Église, c'était dans son imagination qu'il dessinait les figures d'anges, de vierges et de saintes ravies en extase, avant de les transporter sur le

vélin d'un missel ou sur la muraille d'une cellule. Mais tandis que ce pieux cénobite emparadisait les couvents de son ordre et la chapelle de l'Annunziata de Florence et les oratoires du pape, l'école florentine, suivant de préférence une des deux voies qu'avait tracées le génie de Giotto, s'attachait dans son héritage à la part faite au naturalisme.

L'église des Carmes de Florence, le *Carmine*, bâtie au treizième siècle, fut, en l'année 1771, détruite en grande partie par le feu. Mais une des chapelles a été épargnée, justement celle qu'avaient, au quinzième siècle, décorée trois artistes illustres, Masolino da Panicale, Masaccio et Filippino Lippi. Cette chapelle s'appelait et s'appelle encore la chapelle Brancacci, du nom des fondateurs, bien qu'elle soit devenue ensuite la propriété des Riccardi. Jusqu'à la hauteur d'environ deux mètres, les murs sont incrustés de marbres sur lesquels sont gravés des versets en l'honneur de Notre-Dame-du Mont-Carmel, appelée aussi Notre-Dame-du-Peuple. Au-dessus de ces lambris de marbre s'étendent deux rangées de fresques qui couvrent, sur les trois côtés, toute la muraille, y compris les deux pilastres en saillie à droite et à gauche, vers l'entrée de la chapelle.

Le premier qui mit la main à cet ouvrage resté fameux dans l'histoire de l'art fut Masolino da Panicale, élève de Lorenzo Ghiberti d'abord, ensuite de Gherardo Starnina qui lui enseigna la peinture. Ce Gherardo Starnina, de qui Vasari fait de grands éloges, était lui-même le disciple d'Antonio Veneziano ; il se rattachait donc par son maître à la tradition de Giotto, mais on n'en peut juger que par induction, car il n'existe plus aucun ouvrage authentique de sa main, ni à Florence où il eut de vifs démêlés avec les *Ciompi,* ni en Espagne où il se réfugia, pour échapper à la mort dont il était menacé pour les paroles blessantes qu'il avait échangées avec

les auteurs de cette révolution. Avant l'incendie de 1771, l'église du *Carmine* contenait une peinture de Starnina où il avait introduit des costumes espagnols. Masolino, travaillant à côté de son maître, avait peint sur une muraille, vis-à-vis, une figure de saint Pierre, qui n'existe plus, lorsqu'il fut chargé par la famille Brancacci de décorer leur chapelle dans la même église. Cette chapelle, voûtée, occupe le fond du transept de droite. Elle présentait trois surfaces à couvrir de peintures, sans compter celles qui devaient orner les voûtes et par lesquelles il était naturel de commencer. Masolino, au dire de Vasari, peignit dans la voûte les quatre évangélistes, puis Jésus arrachant à leurs filets Pierre et André, ensuite le repentir de Pierre après qu'il eut renié le Christ. Mais ces fresques ont depuis longtemps disparu sous un badigeon barbare. Sur le mur du fond, Masolino, toujours selon Vasari, représenta la prédication de saint Pierre, le naufrage des apôtres, sur l'une des surfaces latérales la guérison d'un estropié qui demandait l'aumône et la résurrection de Pétronille. Aujourd'hui des contestations sans fin se sont élevées au sujet de ces fresques et de celles qu'ont exécutées, après Masolino da Panicale, Masaccio et Filippino Lippi, à telles enseignes que MM. Crowe et Cavalcaselle déclarent qu'il ne reste plus rien de Masolino dans la chapelle Brancacci, depuis que la voûte a été blanchie. Mais comme le plus sûr de tous les documents, en pareille matière, est encore le style des peintures dont l'attribution est douteuse, tenons-nous-en à cette preuve pour affirmer que la fresque supérieure sur le pilastre qui fait saillie à droite en entrant, la tentation d'Adam et d'Ève, est de Masolino, ainsi que l'histoire de saint Pierre ressuscitant Pétronille, car cette partie de la décoration n'est pas évidemment de la même main que les autres, et il est singulier que deux critiques aussi clairvoyants que

MM. Crowe et Cavalcaselle aient pu s'y tromper. Les proportions, en effet, ne sont pas semblables dans les deux figures de la Tentation et dans celles de l'Expulsion du paradis qui appartiennent indubitablement à Masaccio. Les premières sont sveltes, elles ont de petites têtes, des formes choisies, une certaine élégance de tournure et de mouvement; les secondes sont plus courtes, assez communes de formes et de gestes et nous paraissent émaner d'un autre sentiment, d'un autre esprit. Il est clair que par Masolino un grand progrès s'est accompli en peinture. Ce qu'il y avait d'enfantin encore dans les œuvres de Giotto et de son école, ce qu'il y avait d'inexpérimenté dans les maîtres du quatorzième siècle est remplacé par une sûreté de dessin, une amplitude de manière, un savoir auquel il semble qu'on ne pourra désormais rien ajouter, ou presque rien. Nous ne sommes pourtant qu'aux premières années du quinzième siècle et déjà se produit la connaissance ou plutôt le sentiment de la perspective appliquée à la figure humaine. Les personnages debout ne paraissent pas se tenir sur la pointe de leurs pieds comme dans les peintures giottesques; ils portent sur leurs talons; ils ont une station ferme. Dans la fresque où est représenté un pauvre qui demande l'aumône à saint Pierre, la jambe que ce mendiant porte en arrière est si bien dessinée, si bien exécutée en son raccourci, qu'elle paraît entrer dans la muraille. Les figures de femmes peintes par Masolino, notamment une de celles qui assistent à la résurrection de Pétronille, ont une beauté singulière, non pas une beauté séraphique, comme les vierges de Giotto, mais une beauté humaine, naturelle, prise sur le vif. C'est la première fois, pensons-nous, que l'on voit paraître dans une fresque florentine une femme entièrement nue, ou du moins un corps aussi noblement beau, aussi juste de proportions, aussi vrai sans aucun accent de pauvreté, sans aucun détail

mesquin, aussi bien exprimé en sa rondeur, en sa morbidesse. Une statue antique ne serait pas mieux dessinée, mieux modelée; et si nous parlons ici de statue, c'est qu'il y a du style dans les figures d'Adam et d'Ève, un excellent choix de formes et une dignité sculpturale. Vasari vante avec raison le relief que Masolino sait donner à son dessin, l'union de ses couleurs, le *sfumato* de sa fresque, le tendre de ses chairs. Les côtés faibles de Masolino sont évidemment l'invention, l'ordonnance, l'art de grouper. Ses défauts de composition sont encore plus sensibles dans les ouvrages de sa main qu'on a découverts, il y a une trentaine d'années, sous un ancien blanchîment à la chaux, décorant l'église collégiale de Castiglione d'Olona, dans la province de Côme. Nous ne connaissons ces peintures de Masolino que par d'imparfaites gravures au trait, et par ce qu'en ont dit les commentateurs de Vasari, d'une part et, de l'autre, les auteurs déjà cités de la *New history of painting in Italy*. Ces derniers y ont regardé de fort près. Nous ne saurions mieux faire que de traduire ici non pas toute la description des fresques de Castiglione, relatives à la vie du Précurseur, mais les jugements qu'ils en ont portés. « Masolino, disent-ils, n'a montré dans toutes ses fresques de Castiglione que les progrès d'un artiste qui a étudié la nature avec amour et qui a tout sacrifié à cette étude, négligeant l'ensemble pour le détail, donnant mal à propos de l'importance à des figures isolées, ne sachant pas distribuer les groupes comme les grands giottesques, mais plus habile qu'eux dans les rendus partiels (1). Minutieusement précis et correct dans son dessin et son modelé, il manque de variété et d'invention : il est uniforme en ce qui touche sa couleur, autant qu'on en peut juger par les par-

(1) « An advance in the working out of the parts. »

ties conservées de ses peintures : un ton clair, léger et rose y domine; la surface où il devait peindre ses têtes est polie soigneusement avant l'application de toute couleur. Les ombres sont d'une faible teinte gris verdâtre, recouverte d'un glacis fluide et elles sont unies aux lumières par un pointillé délicat, là où les formes tournent. Ce système ressemble à celui qu'on peut employer dans les miniatures sur peau de vélin, dont la surface légèrement teintée servirait pour les clairs, tandis que les ombres rendues transparentes par le fond blanc de la peau seraient cependant suffisantes pour produire les saillies, les rondeurs de la forme. Masolino emploie exactement le même procédé dont a usé fra Angelico, procédé qui a l'avantage d'être rapide et qui a permis à l'artiste dominicain de mener à bien des ouvrages dont le nombre serait surprenant, s'ils n'avaient été peints dans cette manière expéditive... »

L'histoire de saint Pierre, que Masolino avait commencée dans la chapelle Brancacci, ne fut pas terminée par ce peintre (1); elle ne le fut pas non plus par celui qui la continua, Tommaso, fils du notaire ser Giovanni di Simone Guidi, originaire du Val d'Arno et devenu célèbre sous le nom de Masaccio. Selon le génie de la langue italienne, cette terminaison en *accio* se prend d'ordinaire en mauvaise part, comme notre terminaison en *asse* (dans les mots *hommasse, fadasse*); mais ici, au contraire, elle ne peut être prise qu'en bonne part, Tommaso ayant été la personne la plus obligeante du monde et la bonté même. Ce surnom de Masaccio exprime l'extrême nonchalance du jeune artiste, le peu de soin qu'il avait de lui-même et de ses vêtements, sa négligence à réclamer l'argent qui lui était dû, et ses continuelles distractions provenant de

(1) Il l'avait commencée en 1428, et s'il ne l'acheva pas, c'est que, l'année suivante, il fut appelé en Hongrie.

ce que son esprit était complètement absorbé dans les questions d'art.

D'après Vasari, Masaccio aurait appris son art en voyant peindre Masolino dans la chapelle des Brancacci, et il aurait eu pour maîtres Donatello et Brunelleschi, bien que ces deux artistes fussent, l'un sculpteur, et l'autre architecte. Le premier lui enseignait par ses statues et ses bas-reliefs à regarder la nature, à étudier la vérité pour abandonner à tout jamais la convention, à choisir ses modèles parmi les vivants au lieu de les former dans son imagination. L'autre, qui avait pris particulièrement en affection le jeune Masaccio, lui apprit la perspective qui venait d'être retrouvée et dont les lois mathématiques étaient alors cherchées avec passion par Paolo Uccello. Mais il y a une autre perspective que celle des lignes qui fuient en concourant au point de vue; il y a la perspective aérienne, celle qui tient compte de la distance où se trouvent placés les objets visibles, les figures ou les choses, et qui, leur donnant graduellement, c'est-à-dire à mesure qu'ils s'éloignent de la vue, moins de précision et de relief, accuse la présence de l'air, approfondit la toile ou le mur, et transporte le spectateur au milieu de la campagne ou dans des intérieurs plus ou moins vastes, dont il croit mesurer du regard les espaces. Il était dit qu'il ne manquerait rien à Masaccio de ce que peut inspirer à un peintre l'étude de la nature, non seulement de la nature vivante et pensante dans la figure humaine, mais de la nature végétative ou inerte telle qu'elle se comporte sous le ciel et sous les trois dimensions de l'étendue.

Tout ce qui a fait la gloire des grands peintres du quinzième et du seizième siècle en Italie, particulièrement des illustres maîtres florentins, est en germe dans Masaccio, que dis-je? bien plus qu'en germe. Ce tout jeune homme, car il

était déjà peintre à l'âge de dix-neuf ans, en 1421, et déjà il était immatriculé dans la corporation des apothicaires (*speziali*), ce tout jeune homme, disons-nous, possèda toutes les qualités de l'art, et quelques-unes à un degré qui ne laissait rien à désirer; il excella dans le portrait, et il le fit bien voir quand il représenta en clair-obscur, sur les murs du cloître attenant à cette même église du Carmine, la procession des personnages qui assistèrent à la consécration de l'église, parmi lesquels on reconnaissait, à la vérité de leur effigie, Donatello, Brunelleschi, Masolino da Panicale, Antonio Brancaccio, fondateur de la chapelle que Masolino avait commencé de peindre, Jean de' Bicci des Médicis et autres, sans oublier dans la foule le portier du couvent. Ces portraits étaient vivants, *come se fussero vivi;* la variété des statures et des tempéraments y était observée à merveille. On y remarquait des personnes minces et fluettes, d'autres petites et obèses, les figures étaient rangées par files de cinq ou de six, toutes posant bien leurs pieds sur le sol, et les dernières s'enfonçant dans la muraille, de manière à produire une illusion surprenante.

Un artiste qui savait si bien exprimer la diversité des physionomies individuelles ne pouvait pas s'arrêter aux apparences, aussi il étudiait toujours sur le vif les gestes, les mouvements, les attitudes telles que les modifient les mouvements humains. Adam et Ève chassés du paradis ressentent pour la première fois la honte de leur nudité en même temps que la douleur, et si la mère du genre humain songe instinctivement dans son infortune à dérober la vue de ses charmes, tandis qu'Adam fond en larmes et porte les deux mains à ses yeux, c'est que la pudeur est plus naturelle au sexe féminin qu'à l'homme, et qu'elle persiste dans la femme au milieu même des plus grands désordres.

Quand un artiste jette des regards intelligents sur la nature

et ne la perd jamais de vue, il est impossible qu'il n'y rencontre pas des modèles de tout genre. Il trouve, ici, la naïveté, la grâce, et la beauté même, bien qu'elle soit rare partout; là, une dignité native d'allure ou de maintien, une certaine fierté de geste, une noblesse innée dans la manière de se vêtir, de marcher, de commander, d'imposer le respect ou de le témoigner aux autres. Il n'en faut pas davantage à Masaccio pour composer une fresque admirable, celle, par exemple, où Jésus-Christ au milieu de ses apôtres ordonne à saint Pierre de prendre dans le ventre d'un poisson la monnaie du tribut qu'il faut payer. Tout naturaliste qu'il est, l'artiste florentin sait faire une distinction entre les principales figures et les personnages secondaires. Jésus et ses disciples, le tendre saint Jean, le majestueux Pierre, et les autres, ne sont pas reconnaissables seulement au nimbe qui brille sur leurs têtes; ils le sont encore par le choix des formes, c'est-à-dire par l'expression et le caractère de leurs visages, par l'ampleur et la tournure de leurs draperies. La pantomime de Jésus-Christ représenté jeune, sévère, beau et doucement impérieux, est tirée de la nature sans doute, mais avec un discernement, un talent de sélection qui ne sont autre chose que l'art lui-même, et particulièrement l'art florentin. Pierre a la barbe blanche; il est vénérable et imposant. Le disciple bien-aimé, le plus rapproché du Christ, porte la main à sa poitrine comme pour exprimer la foi et l'amour; ses traits sont ceux d'un jeune dieu païen, baptisé par le génie moderne. Et quelle différence de ces premiers héros du christianisme aux simples galiléens qui les entourent! Ceux-ci ne sont pas drapés comme Jésus et les apôtres dans des toges romaines aux grands plis, aux rares cassures. Ils sont costumés en pantalons collants et en sarrau, ou bien ils portent des manteaux à collet comme les Florentins d'alors, et ainsi reparaît l'observation de cette loi

inaugurée par Giotto dès les premiers jours de la Renaissance, que la draperie est supérieure au costume, parce que la draperie, en généralisant les figures, rehausse leur importance, tandis que le costume, en localisant les personnages, diminue leur rôle, et en les renfermant dans telle ou telle contrée les amoindrit.

Le sentiment profond de la nature sans cesse étudiée n'empêche pas Masaccio de s'élever au style, et il en donne des exemples frappants, non seulement dans la fresque relative au paiement du tribut, mais dans le groupe de saint Pierre assis devant trois personnes à genoux, dans celui de saint Pierre et de saint Jean guérissant les malades avec leur ombre. Il n'est pas de grand peintre qui ne voulût avoir peint la fresque de saint Pierre. Revêtue de draperies, qui, transportées dans l'art statuaire, seraient. dignes du marbre, cette imposante et majestueuse figure, passant devant des infirmes sans même les regarder, a pu leur rendre l'espoir de la vie, les réconforter et, moralement du moins, les guérir! Quelle que soit l'incertitude qui règne encore sur la part qui revient dans cette décoration illustre à chacun des trois artistes qu'on sait y avoir travaillé, il est impossible de ne pas attribuer à Masaccio la peinture qui est placée à la droite de l'autel, et dont le motif est saint Pierre administrant le baptême. Les nus en sont dessinés et modelés avec beaucoup de savoir. Là se trouve cette figure, demeurée célèbre dans l'histoire de l'art, d'un jeune homme qui, s'étant dépouillé de ses vêtements sur le bord du fleuve où il va être baptisé, grelotte de froid en attendant son tour.

Pourquoi ce beau travail de la chapelle des Brancacci ne fut-il point terminé par Masaccio? Doit-on croire qu'il fut interrompu par le voyage de Masaccio à Rome, voyage qu'affirme Vasari? Mais ce voyage aurait au contraire précédé les

peintures de la chapelle : ce qui le prouve, c'est que les fresques exécutées à Rome dans l'église San-Clemente, relatives au martyre de sainte Catherine et à la passion de Jésus-Christ, si elles sont vraiment de sa main, sont des œuvres de sa première jeunesse. L'aspect général des peintures de cette chapelle révèle le génie d'un jeune homme encore au début de sa carrière et annoncerait même plutôt un maître antérieur, comme le pensent les commentateurs de Vasari. Cependant, jusqu'à preuve indéniable du contraire, on peut admettre l'attribution de ces peintures juvéniles à Masaccio qui aurait été alors âgé d'environ dix-huit ans, car il faut, d'après les concordances chronologiques, leur assigner la date approximative de 1420. Vasari mentionne encore d'autres œuvres de Masaccio exécutées à Rome dans l'église Sainte-Marie-Majeure, notamment la légende de Sainte-Marie-des-Neiges. « Me trouvant un jour, dit le biographe, à considérer cet ouvrage, Michel-Ange qui était avec moi, en fit le plus grand éloge, et il ajouta quelques remarques sur les personnages contemporains que l'artiste y a représentés en effigie, savoir : le pape Martin V et auprès de lui l'empereur Sigismond. » Mais on a quelques raisons de mettre en doute l'authenticité de ces fresques, en tant qu'attribuées à Masaccio, lequel était mort depuis plusieurs années quand l'empereur Sigismond vint se faire couronner à Rome. Il est probable que Vasari commet encore une erreur lorsqu'il dit de Masaccio : « Pendant qu'il travaillait avec Pisanello et Gentile de Fabriano à la façade de l'église Saint-Jean (de Latran), Masaccio, ayant appris que son patron Côme de Médicis avait été rappelé de l'exil, prit le parti de s'en retourner à Florence où lui fut allouée la chapelle des Brancacci. » Côme de Médicis n'ayant été rappelé qu'en l'année 1434, il faut croire que Vasari a confondu ici Côme de Médicis avec

son père Giovanni qui, en effet, remonta au pouvoir en 1420. D'autre part, il paraît que le collaborateur de Pisanello et de Gentile à Saint-Jean de Latran aurait été un certain Archangelo di Cola da Camerino, lequel est cité dans les documents compulsés par M. Milanesi comme ayant été mandé à Rome au service de Martin V. Quoi qu'il en soit, Masaccio rentra dans sa patrie aussi pauvre que devant. Ni la faveur du cardinal de San-Clemente qui avait été le donateur des fresques de Masaccio dans l'église de son titre cardinalice, ni la grande réputation qu'il avait acquise à Rome (*quivi acquistata fama grandissima*), ni les travaux qui lui furent commandés par le pape, si tant est qu'il eût travaillé pour Martin V, n'enrichirent ce peintre illustre, si peu fait d'ailleurs pour devenir riche. Les registres du cadastre qu'on venait de créer à Florence pour y établir l'impôt sur le revenu constatent que Masaccio, d'après sa propre déclaration, vivait avec sa mère et son frère Giovanni, peintre lui aussi, dans une maison du quartier de Santa-Croce louée 10 florins par an; que sa mère avait eu en dot 100 florins qu'elle n'avait pas touchés; que Masaccio était obéré; qu'on lui avait prêté sur gages plusieurs fois; qu'il devait 102 livres à Nicolo di ser Lapo, peintre, son aide en peinture, et six florins de salaire à Andrea Giusto. A ces enseignements déjà si précieux publiés par Gaye (*Carteggio inedito*), s'ajoute un autre document trouvé par l'infatigable Milanesi, et plus précieux encore, parce qu'il nous apprend que Masaccio mourut à Rome en 1428 à l'âge de 26 ans, et qu'il y mourut insolvable, Nicolo di ser Lapo se déclarant son créancier pour la somme de 200 livres qu'il n'a aucun espoir de recouvrer.

Masaccio étant mort à Rome, il faut croire, ou qu'il en fit le voyage deux fois ou qu'il ne le fit qu'après avoir abandonné, on ne sait pour quelle cause, les peintures de la cha-

pelle Brancacci, laissées inachevées et terminées longtemps après par Filippino Lippi.

En résumé, Masaccio a non seulement annoncé, mais affirmé déjà les grandes qualités qui devaient constituer l'art florentin et s'y développer jusqu'à la plus haute puissance : d'abord les notions de la perspective linéaire et de la perspective aérienne, la science ou du moins la divination des raccourcis, ensuite l'art d'observer la nature, pour y trouver cette variété de physionomies qui est un des côtés les plus intéressants de l'école toscane, enfin le pressentiment du grand style. La chapelle Brancacci, au Carmine, a été la source à laquelle ont puisé tous les grands maîtres, et Masaccio, le modèle qu'ils ont tous successivement étudié, tous, disons-nous, non seulement dans le quinzième siècle, mais dans le seizième, Fra Giovanni Angelico, Fra Filippo Lippi, Filippino Lippi, continuateur des peintures de la chapelle, Alessio Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea Verrochio, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Léonard de Vinci, Pérugin, Fra Bartolommeo, Mariotto Albertinelli, le divin Michel-Ange, et Raphaël d'Urbin, et André del Sarto, et Pontormo, et Pierino del Vaga. Une telle énumération n'est-elle pas à elle seule un titre de gloire?

CHAPITRE V.

L'architecture florentine au quinzième siècle. — Michelozzo. — Palais Riccardi. Séjour à Venise. Restauration du Palais vieux. Villa Careggi et Villa Mozzi. — Palais Tornabuoni. — Travaux à Milan.

Il est très rare que l'on trouve dans la Renaissance italienne de grands artistes qui n'aient pas été peintres, sculpteurs et architectes, de sorte qu'il est difficile de les rattacher à l'histoire de la peinture plutôt qu'à celle de l'architecture ou de la statuaire. Cependant, comme il n'est arrivé à aucun d'eux d'être absolument égal à lui-même dans toutes les branches de l'art, nous les rangerons de préférence dans les chapitres consacrés à l'art où ils ont particulièrement excellé. C'est donc à propos d'architecture que nous parlerons des fameux artistes florentins Michelozzo, Léon-Baptiste Alberti et Bernardo Rossellino, qui florissaient dans la première moitié du quinzième siècle. Le premier était sculpteur; avant d'apprendre l'architecture chez Brunelleschi, il fut l'élève de Donatello et son collaborateur, notamment dans le tombeau de Jean XXIII au Baptistère de Florence. Nous trouvons aujourd'hui parmi les documents précieux publiés dans le *Carteggio inedito* de Gaye la déclaration de biens faite en 1427 par Michelozzo aux officiers du cadastre, de laquelle il résulte que celui-ci avait été également l'aide et le compagnon de Lorenzo Ghiberti pour la figure de saint Matthieu et de plus qu'il était employé, à raison de vingt florins par an, à

graver des coins pour la monnaie de Florence (*intagliatore di ferri delle monete, cioè di choniare*). On ne voit pas dans cette déclaration, ni dans celles qui suivirent, en 1430, 1433, 1447, 1457 et 1470 que Michelozzo ait jamais pris le titre d'architecte. Il l'était cependant, et c'est comme architecte qu'il fut au service de Côme l'ancien, dont il devint l'ami. Nous avons dit que cet illustre et généreux citoyen, le meilleur des Médicis, avait voulu faire construire par Brunelleschi le palais qui porte maintenant le nom de Riccardi, mais que les plans tracés par ce grand architecte lui avaient paru trop somptueux, trop susceptibles de porter ombrage à une république jalouse de sa liberté et prompte à l'ostracisme. Pour avoir une demeure qui fût moins remarquée, moins enviée, quoique belle encore, Côme s'adressa de préférence à Michelozzo, qui montra tout d'abord dans l'exercice de son art une qualité nouvelle, répondant à des besoins nouveaux : l'habileté de ménager les distributions intérieures dans l'édifice privé.

Il nous arrive ici une confirmation inattendue de ce que nous avons déjà dit plus d'une fois, que la résurrection de la personnalité humaine a été un des traits caractéristiques de la Renaissance en Italie. L'importance donnée à l'individu soit par des services rendus aux républiques italiennes, soit par les richesses acquises au moyen de la banque et du commerce en grand, devait amener dans les constructions particulières le désir du confort, le besoin d'une vie aisée, le goût des objets d'art et des beaux livres, qui n'étaient encore que des manuscrits, la nécessité de varier les pièces d'une habitation pour les faire servir commodément à divers usages. Or il se trouva que Michelozzo était justement l'homme le plus propre à satisfaire aux nouvelles exigences créées par le luxe dans une ville de marchands qui allaient devenir aussi somptueux que

des princes, et dont quelques-uns étaient plus riches que les rois de l'Europe.

Tel que l'a construit Michelozzo, le palais Riccardi est un modèle pour les distributions intérieures. Pour la première fois, l'on vit à Florence un palais qui n'était pas une forteresse; le cellier, l'office, le *serdeau,* furent creusés en sous-sol et reçurent une suffisante lumière. Au rez-de-chaussée se dessinent cinq arcades inégalement espacées dont l'une forme la porte; les autres sont remplies par une fenêtre d'un chambranle élégant, divisée par un meneau. Deux cours y sont environnées de portiques; la moins grande est la plus remarquable. Elle se compose d'arcades supportées par des colonnes au-dessus desquelles règne l'étage principal, surmonté d'une magnifique *loggia* dont les colonnes correspondent à celles du portique inférieur. L'édifice est couronné par un entablement riche, puissant et mâle, mais moins admiré et moins admirable que celui du palais Strozzi. Aux portiques du rez-de-chaussée et aux loges d'en haut correspondent des chambres et antichambres, des salons, des cabinets d'étude, des salles de bains, des garde-robes, des cuisines, des puits, des escaliers secrets habilement ménagés et d'une montée facile. Les appartements du palais sont tellement aisés et d'une telle magnificence, qu'on peut y loger des rois, des empereurs et des papes. Charles VIII y fut reçu lorsqu'il traversa en conquérant le nord de l'Italie. Aujourd'hui le palais Riccardi est la propriété du gouvernement italien, et il est occupé par la préfecture de Florence.

Michelozzo était si attaché à Côme de Médicis qu'il le suivit dans son exil en 1433. Côme se rendit à Venise qui était le lieu de sa relégation, et il y fut reçu avec de grands honneurs par la Sérénissime République. Pendant cet exil, qui ne dura qu'une année, le citoyen de Florence habita le monastère de

San-Giorgio, bâti sur une petite île des lagunes, en face du palais ducal. A la demande de Côme et à ses frais, Michelozzo construisit pour les bénédictins de ce monastère une bibliothèque dont le don fut accompagné d'une quantité de volumes. De plus, en sa qualité de sculpteur, l'architecte florentin modela un crucifix en bois d'un travail délicat poussé jusqu'à l'imitation minutieuse de la nature, et l'exilé en fit présent à l'église de San-Giorgio, qui appartenait aux mêmes bénédictins.

Rappelé dans sa patrie et désormais triomphant, Côme de Médicis y ramena son fidèle compagnon. Michelozzo fut bientôt chargé par le gouvernement de Florence d'un travail important où devaient briller ses véritables qualités d'architecte, la restauration du palais de la Seigneurie, appelé maintenant le *Palais vieux.* Il s'agissait non seulement d'assurer la solidité de l'édifice élevé par Arnolfo tout à la fin du treizième siècle et chargé d'un poids énorme, mais de retoucher le plan des divers étages en y distribuant les pièces, les dégagements, les escaliers, les ouvertures d'une manière plus commode et plus appropriée aux exigences d'un siècle dans lequel l'art et le luxe intérieur s'étaient grandement compliqués et développés. « Les travaux de Michelozzo dans cette grande restauration, dit Quatremère, eurent un double mérite, celui d'une rare habileté quant au travail et celui d'un grand désintéressement d'amour-propre de la part de l'architecte. Il est, en effet, peu d'entreprises moins flatteuses pour le talent que celles qui consistent à reprendre en sous-œuvre des piliers, des colonnes, des masses de bâtisse, à renforcer des arcs, à doubler des contreforts, à boucher des lézardes, à redresser des plafonds, à redonner un seul niveau à des pièces primitivement établies sur des plans différents, à pratiquer pour d'autres dispositions de nouvelles ouvertures. Tout cela exige

beaucoup de soins, de prudence et d'intelligence dans les moyens d'étayer et de soutenir les masses auxquelles on veut donner d'autres supports et aussi dans l'art de raccorder le nouveau à l'ancien et de cacher ces raccordements. »

Michelozzo avait déjà donné des preuves de son talent dans ce genre de travaux utiles et obscurs, lorsque, durant son séjour à Venise avec Côme de Médicis, il avait porté secours à un palais qui menaçait ruine. Le gentilhomme auquel appartenait le bâtiment fut un beau jour fort surpris de le voir tout à coup réparé comme par enchantement, car Michelozzo avait mis une certaine coquetterie dans sa besogne. Ayant fait secrètement tailler dans l'île San-Giorgio qu'il habitait une colonne par laquelle il devait remplacer celle qui était sur le point de fléchir, il fit mettre sur une grande barque cette colonne neuve avec les étais et les engins nécessaires pour la substituer à l'ancienne, et, s'étant embarqué avec des maçons, il fit en une seule nuit étayer l'édifice et remplacer la première colonne par la seconde. Ce fait singulier, Vasari le tenait de Michel-Ange qui, sans doute, en avait été instruit dans son voyage à Venise, en 1529. Rompu donc aux travaux de restauration et de réparation, Michelozzo répondit à merveille aux intentions des Médicis et de ceux qui partageaient avec eux le pouvoir. Un de leurs désirs était que les prieurs eussent désormais chacun leur appartement séparé, tandis que, dans l'ancien palais, la Seigneurie n'avait qu'une seule grande salle servant de dortoir à tous les prieurs. Ayant construit un fort système d'étais et de grosses poutres debout (*e di legni grossi per lo ritto*) qui maintenaient le cintre des arcs et soutenaient le poids porté primitivement par les colonnes, Michelozzo procéda peu à peu au renouvellement des pièces qui étaient mal assemblées, de manière que le bâtiment n'eût rien à souffrir de ces réparations

et que rien ne bougeât. Et, pour que l'on pût distinguer ses nouvelles colonnes des anciennes, il en fit quelques-unes à huit faces, d'autres rondes, mais toutes avec des chapiteaux dont les feuilles furent taillées dans une forme différente de celle qu'avait suivie Arnolfo. Il fit aussi alléger le poids des murailles et reconstruisit la cour depuis les arcs jusqu'à la corniche en y pratiquant un ordre de fenêtres modernes, semblables à celles qu'il avait employées dans le palais Riccardi, et au-dessus desquelles il perça des œils-de-bœuf pour éclairer les *mezzanines*, placées entre le premier étage et la salle des Deux-Cents. Au troisième étage, où devaient habiter les gonfaloniers et les seigneurs, l'architecte leur fit, du côté de San-Piero-Scheraggio, une suite de chambres le long d'un corridor dont les fenêtres donnent sur la cour. Il pratiqua aussi des logements pour les *donzelli* (les pages), les huissiers, les trompettes, les musiciens, les fifres, les massiers, les hérauts d'armes. Inépuisable en inventions utiles, Michelozzo fit monter l'eau des puits jusqu'aux derniers étages; il renouvela les plafonds de la chapelle où il fit peindre des fleurs de lys d'or sur champ d'azur. L'escalier public fut la seule partie du palais qu'il ne put pas améliorer, parce que cet escalier avait été dans le principe mal conçu, mal placé, et qu'il était incommode et raide; il s'ingénia cependant à diminuer autant que possible les inconvénients de la construction première, et à l'entrée de la cour il fit une montée en degrés ronds, une porte flanquée de pilastres, dont les chapiteaux furent sculptés de sa main avec beaucoup de soin et de goût, et une corniche architravée double, dont la frise reçut en manière de décoration les armoiries de Florence. La tour du palais, ce fier campanile élevé par Arnolfo, bâti en encorbellement au niveau des mâchicoulis du palais, fut armée de ferrures formidables. Au treizième siècle, en Italie, l'architecture avait beaucoup de ca-

ractère, mais un caractère farouche, une sorte de grandeur barbare. Publics ou privés, les bâtiments avaient toujours l'aspect d'une grande ou d'une petite citadelle. Au dedans, on s'inquiétait peu de savoir si les chambres d'habitation étaient régulières ou de biais, si la montée des degrés était facile, si les colonnes étaient pareilles dans les portiques; l'essentiel était que toute demeure fût une défense. Il était naturel que le sentiment de la personnalité et celui de la liberté individuelle, en se développant, amenassent l'idée et le goût du confort.

Pour ces travaux qui sont sans gloire parce que le beau qu'on y peut mettre se perd dans l'utile, Michelozzo reçut, entre autres récompenses, l'honneur d'être nommé membre du *Collegio :* c'était à Florence une magistrature considérée et enviée. Elle se composait des seize gonfaloniers des compagnies, des douze bons hommes, et venait après la Seigneurie dans la hiérarchie municipale. On lui avait donné le nom de Collegio, parce que les membres qui la composaient ne pouvaient rien proposer ni rien décider qu'autant qu'ils délibéraient en corps et réunis aux Seigneurs. L'admission d'un citoyen dans le collège conférait à ses fils et à ses neveux le privilège d'être admissibles aux emplois publics.

Ses talents pour combiner les distributions intérieures d'un édifice, Michelozzo les fit voir encore dans la construction de la villa Careggi à deux milles de Florence. Ce somptueux palais Careggi, devenu aujourd'hui une propriété privée, et pourvu d'une belle eau que l'architecte y fit venir à grands frais, est célèbre pour avoir été la résidence de Laurent le Magnifique, petit-fils de Côme l'ancien. Là se réunissaient les membres de l'académie platonicienne, Marsile Ficin, premier traducteur et commentateur de Platon, Ange Politien, Pic de la Mirandole, si fameux par sa précocité, son savoir

et son éloquence, le grec Argyropoulo, et d'autres savants hommes. Ce fut dans cette villa que Laurent de Médicis reçut au moment de mourir la visite de Savonarole et ses terribles exhortations. Mais un palais non moins magnifique et non moins riche que celui de Careggi fut le palais bâti à Fiesole par Michelozzo pour Jean de Médicis, fils de Côme, sur l'escarpement de la colline. Profitant avec adresse des accidents d'un terrain montueux comme l'avait fait avant lui Brunelleschi son maître, il plaça, dans les constructions inférieures pratiquées en voûtes, les écuries, les caves, les celliers, toutes les dépendances de nécessité, réservant aux parties supérieures non seulement les pièces d'habitation, mais une bibliothèque, une salle pour la musique et une belle terrasse d'où le regard embrasse la vue admirable de Florence et de ses environs. C'est dans ce palais (aujourd'hui la villa Mozzi) que fut tramée la conjuration des Pazzi. L'église et le couvent de Saint-Jérôme, placés au-dessus, au sommet de la montagne, furent aussi l'ouvrage de Michelozzo (1).

Ingénieur autant qu'architecte, dans un temps où ces deux professions n'en faisaient qu'une, Michelozzo fut employé par son ami Côme à fournir d'eau vive la ville d'Assise qui en manquait, surtout dans un moment où des milliers de pèlerins venaient au pardon, tandis que des milliers de marchands se pressaient dans les foires auxquelles le pardon donnait lieu. La fontaine dont Michelozzo fournit les dessins était une belle loge à colonnes recouvrant l'issue des aqueducs. Ce n'est pas tout : Côme de Médicis, ayant résolu d'élever à Jérusalem un hospice pour les pèlerins qui allaient visiter le Saint-Sépulcre, chargea son architecte d'en dresser les plans qui furent envoyés en Judée.

(1) Aujourd'hui transformés en une villa qui appartient aux Ricasoli.

La véritable caractéristique du labeur de Michelozzo, c'est l'intelligence de l'utile et du commode, qui, loin d'être incompatibles avec le beau dans l'architecture, en sont et en doivent être toujours les causes et les prétextes, car le beau n'est et ne doit être dans un édifice que l'ornement du commode, la mise en évidence, la saillie de l'utile. C'est pour l'avoir compris, vaguement encore, il est vrai, que Michelozzo occupe une place à part dans la Renaissance. Dans la construction du palais, il rompit le premier avec les habitudes de l'art toscan, dont l'architecture présentait une réminiscence du style massif et rude des anciens Étrusques par ces bossages du palais de la Seigneurie bâti par Arnolfo, du palais Pitti, ouvrage de Brunelleschi, par ces assises superposées sans aucun ravalement, avec toutes les aspérités de la pierre brute. Le caractère rustique volontairement imprimé à des palais qui devaient être avant tout des forteresses persistait encore dans l'architecture civile à Florence, lorsque Michelozzo donna les dessins du palais Tornabuoni où, pour la première fois, les bossages ne furent pas employés. Pour la première fois la demeure d'un personnage puissant et riche ne fut pas conçue à la manière d'un château fort, et comme les constructions en rustique entraînaient certaines proportions de hauteur et de largeur, certains rapports du plein au vide, qui ne laissaient aucune liberté à l'architecte pour les distributions des palais, comme la rareté des ouvertures et l'élévation extraordinaire du premier étage commandaient la disposition incommode des appartements et s'opposaient à la facilité et à la douceur des montées, Michelozzo, en abandonnant le système des bossages, n'avait plus à sacrifier le dedans au dehors et pouvait humaniser le style florentin par le choix de proportions et de rapports plus favorables au bien-être intérieur des habitants du palais. Cette innovation est d'autant plus remarquable qu'elle était personnelle

à Michelozzo, car le goût des bossages, loin d'avoir passé, subsista encore dans le quinzième siècle et reparut plus âpre et plus fier que jamais dans le palais Strozzi, élevé quelques vingt ans plus tard par Benedetto da Majano, justement en face du palais Tornabuoni. La mort de Côme l'ancien, survenue en 1464, ravit à Michelozzo son meilleur ami. Pierre de Médicis, fils de Côme, hérita de l'amitié de son père pour l'architecte qui avait été le compagnon volontaire de son exil. Voulant continuer dans l'église des Servites la chapelle de l'Annunziata qu'il avait commencée trois ans avant la mort de Côme, il en confia la direction à Michelozzo, à qui son âge ne permettait plus de suffire en personne à tous les travaux qu'on exigeait de lui. Il paraît certain que Michelozzo, déjà *capo-maestro* (architecte en chef) de l'église des Servites, fournit les dessins de cette chapelle de l'Annunziata exécutée par un autre, une des plus belles et des plus riches qui soient au monde. Le ciel en est porté sur quatre colonnes corinthiennes cannelées, à double rang de feuilles dans les chapiteaux. Les murs sont incrustés de mosaïques en couleurs d'or et de pierres fines, rehaussées d'émailleries. Le parement est en matières précieuses, telles que jaspe, serpentine, porphyre, formant d'ingénieux dessins. Elle est éclairée par trente lampes d'argent; l'autel est en argent massif artistement ouvré, la chapelle est fermée par une grille de bronze, surmontée de chandeliers magnifiques, et par une porte également de bronze, ouvrage du sculpteur Maso di Bartolommeo, dit *Masaccio,* qu'il ne faut pas confondre avec l'illustre peintre de ce nom. La frise de l'entablement est chargée de rinceaux et autres ornements, parmi lesquels on distingue les devises et les armes des Médicis.

Michelozzo, l'année même où mourut Côme de Médicis, se trouvait à Raguse où il s'engageait envers des armateurs

de Scio (*Maonesi*) à se rendre dans cette île pour y faire œuvre d'architecte et d'ingénieur, et à y demeurer au moins six mois, moyennant une somme de trois cents ducats d'or. On ne sait pas si cet engagement fut tenu. Mais ce que l'on sait positivement, c'est qu'il avait été envoyé à Milan par son ami Côme pour y agrandir le palais dont Francesco Sforza, quatrième duc de Milan, avait fait présent aux Médicis ; que, dans une loge entièrement décorée par lui, il mit, entre autres portraits, ceux de Sforza et de sa femme Bianca, auxquels il ajouta celui de Côme, qu'il sculpta lui-même. On regarde aussi comme des œuvres de son ciseau les deux figures de femme qui, placées à droite et à gauche de la porte extérieure, portent les armes de Sforza et de Médicis, les premières avec le symbole du paon, les secondes avec le faucon et le diamant emblèmes de Côme, accompagnées de la devise à moitié française *semper droit et regardez-moi*. Les sculptures de Michelozzo, dit Cicognara, sont d'une exécution précieuse, quoique répréhensibles par un excès de recherche dans le fini. La simplicité de l'art y est sacrifiée à une richesse surabondante, mais le chef de la république florentine et le duc de Milan n'étaient pas hommes à trouver jamais rien d'excessif dans la façon dont on célébrait leur nom et leur gloire.

Michelozzo mourut à Florence, non pas à l'âge de soixante-huit ans comme le dit par erreur Vasari, mais à l'âge de soixante-seize ans, dans cette même année 1472 où mourut aussi l'architecte fameux dont la vie et les ouvrages rempliront les trois chapitres suivants, Léon-Baptiste Alberti.

CHAPITRE VI.

Léon-Baptiste Alberti. — L'église de San-Francesco à Rimini.

Léon-Baptiste Alberti est une des plus imposantes figures du quinzième siècle, un philologue, un savant, un littérateur, un gymnaste, un artiste éminent rompu à toutes les pratiques de l'architecture et capable d'en découvrir, d'en exposer les lois, un théoricien de la peinture et de la statuaire qu'il avait d'abord exercées, un musicien, un auteur dramatique, une nature supérieure, un grand homme universel enfin, comme le fut, un demi-siècle plus tard, cet esprit prodigieux qui s'appelle Léonard de Vinci.

Dans la biographie de tels personnages, tout prend de l'intérêt : les faits relatifs à leurs habitudes, à leur famille, à leurs amis, à leur entourage, les événements contemporains même les moindres, les dates auxquelles on attacherait ailleurs peu d'importance. Où naquit Léon-Baptiste Alberti et en quelle année? On n'a pu encore le préciser avec certitude. Selon Vasari, il serait né à Florence en 1398, mais ces deux assertions du biographe ne s'accordent pas avec le fait bien certain que toute l'illustre famille des Alberti, qui avait soutenu la cause des Médicis, fut exilée de Florence, une première fois en 1393, et une seconde fois en 1401. Comme l'on sait que le père et la mère de Léon-Baptiste s'étaient réfugiés à Venise, on a tout lieu de croire qu'il naquit dans cette ville et, quant à la date de sa naissance, on la place en 1404, d'après une note écrite très anciennement sur un exemplaire

du traité d'architecture (*De reœdificatoria*) qui appartenait aux Franciscains d'Urbin.

Jamais éducation ne fut plus attentive, plus soignée, plus complète que celle donnée par le père d'Alberti à son fils. Il lui enseigna toutes les manières d'exercer le corps et l'esprit, la gymnastique, l'équitation, le saut, la danse, la musique, le chant, la peinture, la sculpture, les belles-lettres, les langues anciennes, le droit civil et le droit canon. On raconte de lui des prodiges de force et d'adresse. Pour jouer à la paume, lancer des flèches, courir, gravir les montagnes les plus escarpées, il n'avait pas son pareil. Il sautait, à pieds joints, par-dessus les épaules de deux hommes accotés et debout (*pedibus junctis stantium humeros hominum supra transilibat*). Il perçait d'un coup de lance la plus forte cuirasse de fer. Il savait jeter en l'air une pièce de monnaie avec tant de vigueur qu'elle touchait la voûte des plus hautes églises et qu'on l'entendait retentir sur la pierre qu'elle frappait. Il passait, en outre, pour un écuyer des plus habiles ; mais les violents exercices du corps n'étaient chez lui qu'une diversion aux travaux de l'intelligence, qu'il menait avec la même hardiesse et le même élan, si bien que sa supériorité en toute chose finit par exciter la jalousie de quelques-uns de ses parents, qui semblaient prendre à tâche de le molester. Pour échapper au chagrin qu'il en ressentait, il composa en latin une comédie intitulée le *Philodoxeos*. Il n'avait alors que vingt ans : c'est lui-même qui nous l'apprend dans la préface de cette comédie, *ab adolescente non majore annis* XX *editam*. Avant qu'il y eût mis la dernière main, le *Philodoxeos* lui fut soustrait par un ami, qui s'empressa d'en faire faire plusieurs copies, lesquelles devenaient de plus en plus fautives à mesure qu'elles se multipliaient. Cependant, comme on y trouvait beaucoup d'esprit, on voulut savoir de l'Alberti d'où il l'avait tirée, à

quoi il répondit, par manière de plaisanterie, qu'il l'avait copiée sur un manuscrit antique. Il advint alors ce qui, en pareil cas, est immanquable : la pièce, bien qu'encore pleine de fautes, fut d'autant plus admirée qu'on la croyait d'un auteur ancien, tandis que plus tard, lorsqu'on en connut le véritable auteur, on affecta de la mépriser bien qu'elle eût été revue et améliorée par des corrections nombreuses. Longtemps après, en 1588, le fameux typographe de Venise Alde Manuce imprima le *Philodoxeos* sous le nom du poète antique Lepidus.

Par son extrême assiduité au travail, Léon-Baptiste Alberti contracta une maladie mortelle. Les forces physiques l'abandonnèrent, il eut des vertiges, et il perdit la mémoire au point qu'il ne se rappelait plus les noms de ses meilleurs amis. Il voulut bien renoncer alors aux études qui exigent de la mémoire ; mais il ne renonça point à celles qui ne demandent que l'exercice des autres facultés de l'esprit, et, à peine rétabli, il se livra aux mathématiques et à la philosophie avec autant d'ardeur qu'il en avait mis à étudier le droit civil et le droit canon (*cum ipse juri pontificio operam darem*), ainsi qu'il le dit lui-même dans la préface de sa comédie. A l'époque de sa convalescence, c'est-à-dire à l'âge de 24 ans, il écrivit en latin, dans ses moments de loisir, quelques opuscules traduits en italien par Cosimo Bartoli, et qui sont connus. Mais l'auteur anonyme d'une biographie latine d'Alberti que Muratori a publiée au tome xxv des *Scriptores rerum italicarum*, cite plusieurs ouvrages de Léon-Baptiste qui ont sans doute péri, car personne depuis n'en a dit mot, entr'autres un petit traité sur la Religion, *de Religione*, et une composition intitulée *Euphebia*. Il faut ajouter encore à la liste de ses écrits un dialogue moral en italien, *Theogenio*, imprimé pour la première fois en 1545, à Venise, et inséré dans les Opuscules

publiés par Cosimo Bartoli. Alberti en envoya une copie manuscrite d'une écriture élégante, avec lettre dédicatoire, à Leonello d'Este, marquis de Ferrare, auquel il avait déjà dédié sa comédie du *Philodoxeos.* On remarque dans cette lettre, citée par Tiraboschi, un passage qui constate l'accueil gracieux et honorable que l'auteur avait reçu à la cour de Ferrare (1).

A l'âge de trente ans, l'Alberti était à Rome, et il y composait les trois premiers livres d'un ouvrage *Della famiglia* qui lui fut sans doute inspiré par les observations qu'il avait faites dans sa propre famille, dont il avait beaucoup à se plaindre. Ses parents, soit qu'ils fussent animés d'un sentiment d'envie, soit que la littérature leur parût une dérogation à la noblesse, daignaient à peine le regarder. Ces Florentins qui s'étaient enrichis par le commerce et qui étaient devenus gentilshommes pour avoir su conduire leurs affaires, affectaient de mépriser Léon-Baptiste Alberti, parce qu'il n'était propre qu'à la haute culture de l'esprit et à se faire un nom dans les beaux-arts. Celui-ci, découragé, voulut un instant jeter son manuscrit au feu; mais il se ravisa, et, trois ans plus tard, il joignait un quatrième livre à son ouvrage qu'il envoya aux siens en leur écrivant : « Si vous êtes sages, vous me rendrez votre estime et votre tendresse, sinon votre méchanceté tournera contre vous (*la vostra malignità stessa tornerà a vostro danno*). »

La menace que renfermaient ces paroles semble indiquer, suivant l'observation de Tiraboschi, que Léon-Baptiste avait alors obtenu de rentrer dans sa patrie. Les Alberti, du reste, avaient dû être rappelés de l'exil depuis que la famille des Médicis, dont ils avaient épousé la cause, était remontée au

(1) *Et a me quanto venne a visitarti, vedermi ricevuto da te chon tanta facilità et humanità, non fa inditio esserti Bap. Alb. se non molto acceptissimo?*

pouvoir dans la personne de son chef, Côme l'ancien, revenu triomphant à Florence en 1434. De fait, il est certain que Léon-Baptiste assistait en 1441 au tournoi littéraire qui eut lieu à Florence, qu'il en partagea même la présidence avec Pierre de Médicis. Il est à remarquer à cette occasion que l'Alberti possédait beaucoup mieux le latin que l'italien, ou tout au moins que la langue toscane, dans sa pureté, ne lui était pas familière, car l'âpreté de son style lui était reprochée par des littérateurs tels que Leonardo Dati et Tommaso Cessi, auxquels il avait adressé une copie de son livre *Della famiglia* avec prière de lui en dire leur sentiment. Après tout, l'art d'écrire n'était pas le seul dans lequel devait s'illustrer l'Alberti : c'est surtout comme architecte qu'il a conquis une place, une grande place dans l'histoire de la Renaissance. Comment il apprit l'architecture? Nous l'ignorons, et Vasari ne le dit point; il y était préparé déjà par l'étude des mathématiques, de la géométrie, de la perspective, et il est probable que ce fut en lisant à Rome les livres de Vitruve dont il existait une copie au Vatican. Les maîtres ne manquaient pas à Florence quand y vint Léon-Baptiste Alberti; Brunelleschi n'était pas mort; Michelozzo florissait; mais on peut croire qu'à l'âge de trente-six ans, l'Alberti, par la seule profondeur de ses études, avait acquis le savoir nécessaire pour la pratique d'un art dont il possédait la théorie. Au surplus, son infatigable curiosité le portait à s'informer sans cesse des secrets de tous les métiers. Il visitait le forgeron, le tailleur de pierres, le charpentier, pour s'enquérir des procédés et des méthodes employés par chacun d'eux dans leur profession, comme s'il avait dû lui-même l'exercer.

Un des premiers ouvrages d'Alberti en architecture, et le plus célèbre, est l'église San-Francesco, à Rimini. L'artiste avait été appelé dans cette ville par Sigismond Malatesta,

fils de Pandolphe. Ce Sigismond était le rejeton le plus extraordinaire de la redoutable race des Malatesta. Cruel autant que brave, capable de commettre tous les crimes pour assouvir ses passions, capable aussi d'un généreux retour sur lui-même après les avoir commis. Il était à la fois un vaillant capitaine et un prince lettré, un tyran et un artiste. La cour de Malatesta était fréquentée par des hommes illustres en tout genre, par des peintres tels que Piero della Francesca, par des sculpteurs et des graveurs en médailles tels que Matteo Pasti et Vittore Pisanello, par des ingénieurs tels que Roberto Valturio, par des architectes tels que Léon-Baptiste Alberti. Sigismond, « sauvé de nombreux et graves périls pendant les guerres d'Italie » — c'est lui qui parle ainsi dans une inscription grecque gravée sur la façade de San-Francesco, — avait fait vœu de bâtir un temple à Dieu immortel dans la cité de Rimini. Pour accomplir son vœu, il jeta les yeux sur l'Alberti, mais au lieu de lui demander le projet d'un temple, il le chargea d'approprier à son dessein une ancienne église très vénérée à Rimini, celle des Franciscains. L'architecte devait respecter autant que possible les constructions de l'intérieur, y élever un monument funèbre à Sigismond et à ses ancêtres, faire une nouvelle façade à l'édifice et disposer tout autour les tombes des savants et des artistes qui seraient morts au service des Malatesta ou qui auraient été les amis de cette maison. Le programme imposé à l'artiste consistait donc à donner à l'église des Franciscains un nouveau frontispice, à ménager sur les faces latérales la place des sarcophages qu'on y voulait ranger, et à raccorder le tout.

Pour la façade du temple, l'Alberti s'inspira de l'architecture romaine, qui avait laissé à Rimini un monument réputé magnifique, l'arc triomphal érigé en l'honneur d'Auguste.

Ce monument n'a qu'une seule ouverture, grande arcade flanquée de deux colonnes corinthiennes, sur lesquelles repose ou plutôt semble reposer l'entablement. Au-dessus de la corniche se dessine un fronton triangulaire, plus petit que cette corniche qui lui sert de base, et surmonté d'un attique de couronnement à degrés. Sur l'architrave de l'arc, perpendiculairement à la clef, est sculptée une tête de taureau. Dans les écoinçons formés par le bandeau de l'architrave et l'entablement sont sculptés, sur des parties circulaires semblables à des patères ou à des boucliers, quatre bustes de divinités, Jupiter, Vénus, Neptune et Mars. De cet arc ainsi orné de deux colonnes hissées sur leurs piédestaux, Alberti emprunta l'idée de sa façade. Il la composa de trois arcs, reliés par la même imposte et flanqués de colonnes composites. Le plus grand de ces arcs, celui du centre, formait l'entrée du temple. Mais au lieu de placer un fronton sur le grand arc, il le plaça au-dessous, c'est-à-dire qu'il inscrivit dans le plein cintre une porte rectangulaire surmontée d'un fronton semblable à celui de l'arc d'Auguste. Les cintres latéraux restèrent des arcades feintes, c'est-à-dire qu'ils ne furent point percés. Les tympans de l'arc furent ornés de couronnes sculptées en haut relief et suspendues comme des couronnes votives. « A droite et à gauche de la porte d'entrée, dit M. Yriarte, deux lourdes guirlandes du plus haut style, liées par des nœuds de rubans, pendent comme accrochées aux portes du temple par les fidèles. Un fronton très simple couronne l'ouverture de la porte, et, pour rompre la monotonie du tableau qui forme le fond de l'arc, l'Alberti l'a divisé en panneaux ou *formelle* de marbres de tons variés, encadrés dans dè simples moulures. Une large ombre portée par l'épaisseur de l'arc, robuste et de grande saillie, donne du mouvement à cette partie de la façade, qui, à force de simplicité, pourrait sembler froide

d'aspect, malgré ses ornements de bronze. En dehors des moulures saillantes, il n'y a ni avant-corps, ni décrochement, ni puissant relief. Les chapiteaux composites sont ornés d'une tête de génie ailé au cœur du tailloir. Ils sont du plus beau caractère et de la composition d'Alberti. » Toute la façade, qui est un placage appliqué à l'ancienne église, repose sur un soubassement continu, couronné par un bandeau de porphyre rouge et interrompu seulement par le chambranle de la porte. Au-dessus de la principale arcade, celle de l'entrée, devait s'élever un autre arc, décoré aussi de deux pilastres, sous lequel était percée la fenêtre qui devait éclairer la nef, mais cette partie supérieure de la construction reste inachevée ; il serait difficile de la terminer en pensée, si l'on n'avait deux documents précieux à consulter : la médaille commémorative gravée par Matteo Pasti de Vérone, qui était directeur des travaux du temple en même temps que sculpteur et graveur en médailles, et une lettre écrite de Rome par Alberti à ce Matteo Pasti (appelé ici de Bastia) et qui est tout entière relative au monument dont l'architecte avait fourni les dessins sans en surveiller lui-même l'exécution. Dans cette lettre datée du mois de novembre, sans millésime, mais que l'on sait être de l'année 1453, l'Alberti insiste pour qu'il ne soit rien changé à son projet. Le temple devait être couronné par une coupole, comme l'était le dôme de Florence : l'on peut voir, en effet, le dessin de la coupole dans la médaille commémorative de Matteo. Pour le dire en passant, on a ici une preuve de l'admiration que professaient tous les artistes florentins pour l'œuvre de Brunelleschi et de l'ambition qu'avait l'Alberti de faire à Rimini ce que son illustre compatriote venait de faire à Florence. Mais le dessein de terminer l'édifice par une coupole avait été critiqué par un personnage de haute importance, Gianozzo Manetti, ambassadeur de la république

florentine auprès de Sigismond, savant renommé, helléniste, hébraïsant, mathématicien, et jouissant d'une grande autorité à Rimini puisqu'il venait d'apporter à Sigismond, de la part des Seigneurs, le bâton de commandement des troupes florentines.

Alberti, répondant avec une certaine hauteur aux censures de Manetti, défend le projet de la coupole ; il dit qu'il préfère de s'en rapporter sur ce point aux anciens qui ont fait le Panthéon de Rome, les Thermes et tant d'autres grandes choses plutôt qu'à Manetti, et qu'après tout il met la raison et le bon sens au-dessus des opinions et des critiques de ce dernier. Il conclut en recommandant à Pasti de ne modifier en rien les dessins qu'il lui a laissés pour l'achèvement et la couverture du temple. Si l'on change quelque chose, dit-il, il n'y aura plus d'harmonie : « *Cio che tu muta discorda tutta quella musica.* » Il l'avertit aussi de ne pas charger d'un trop grand poids les piliers de l'église, il indique comment doivent être construits les massifs destinés à porter la coupole, il s'occupe de la place et des dimensions des lunettes qu'on y doit percer. Enfin, comme pour montrer que sa résistance aux critiques de Manetti ne tient pas à un sentiment d'orgueil, il termine sa lettre en priant Matteo de ne fermer l'oreille aux observations et aux conseils de personne. Le premier venu, dit-il, peut quelquefois ouvrir un bon avis (*forse qualchesia dirà cosa da stimarla*).

Pour dire la vérité, à en juger par le dessin, d'ailleurs abrégé et concis, de la médaille commémorative gravée par Matteo, la coupole d'Alberti nous semble démesurée, parce qu'elle a un diamètre qui mesure toute la largeur du temple, et qu'il doit y avoir une différence sensible d'étendue entre la base d'un édifice et son couronnement. La coupole dessinée dans la médaille paraît massive, lourde, et, faute d'être plus

étroite que l'édifice, elle semble, par son poids, devoir pousser au vide et ne pouvoir se maintenir sur des murs dépourvus de contreforts. Mais il ne faut pas oublier — c'est une juste remarque de M. Yriarte — que les graveurs en médailles ont une manière à eux d'exprimer l'architecture dans leurs coins. Les monuments dont ils veulent consacrer la mémoire y sont tracés sommairement et ne sont, pour ainsi dire, que l'emblème de la chose représentée. On doit croire qu'un artiste d'un esprit aussi élevé, d'un goût aussi pur, eût été incapable de commettre dans la réalité les fautes qui nous paraissent choquantes dans l'image gravée par son ami.

Le soubassement continu sur lequel repose la façade fait retour sur les côtés et règne ainsi sans le moindre ressaut tout le long du monument, auquel il donne une assiette solide et une évidente unité. Sur les faces latérales du temple, s'élève une longue suite d'arcades en plein cintre, d'une belle proportion, et dont l'archivolte mâle et ferme retombe sur des pieds-droits. Chacune de ces arcades renferme un sarcophage de style antique, c'est-à-dire une des tombes destinées par Sigismond à ses compagnons d'armes, aux poètes qui avaient chanté ses amours, aux savants et aux artistes qui avaient partagé sa vie en temps de paix. L'architecte exprimait ainsi l'idée du tyran farouche et par instants magnanime, qui, en lui faisant construire le temple où lui, Sigismond, serait enterré avec les siens et auprès de sa femme Isotta degli Atti, avait voulu que les tombes rangées de ses illustres amis fissent cortège à son mausolée. Au-dessus des arcades s'étend une surface lisse qui sépare les archivoltes de l'entablement, et cet entablement est le même que celui de la façade d'entrée, qui revient couronner les façades latérales. Ainsi de grandes et belles lignes s'affirment et dominent dans le monument : en bas, la ligne du long stylobate continu, en haut, la

ligne, toujours la même, du long entablement sans division, sans rupture. Tout porte ici le cachet de la simplicité, de la tranquillité, de la grandeur. Tout repose l'œil, tout invite l'âme au recueillement, en présence de ces arcades répétées, de ces sarcophages uniformes qui représentent l'égalité dans la mort, de cette grande surface sur laquelle la lumière, ne rencontrant ni creux ni saillie, ne forme aucun accident, aucune ombre. Au-dessus de chaque piédroit une couronne funéraire est sculptée entre les archivoltes, et sur la face antérieure du piédroit est incrustée une table destinée à recevoir les inscriptions sépulcrales.

Le temple de Rimini, tout inachevé qu'il est, reste un des plus beaux monuments de la Renaissance italienne. L'imitation de l'antique y est flagrante et n'a cependant rien de servile. Alberti s'est inspiré de l'architecture romaine, mais il l'a fait en maître. C'était une idée bien venue que celle de transporter les formes et les motifs d'un arc triomphal sur la façade d'un temple que le superbe Sigismond entendait élever à sa propre immortalité plutôt qu'à celle de Dieu, car on ne voit partout que son chiffre et celui de sa femme Isotta, si célèbre par son esprit et par l'ascendant qu'elle sut prendre sur le caractère indomptable de son mari. Les défauts que présente l'architecture romaine au temps des empereurs, Alberti ne les corrigea point; mais il parut les sentir et il montra dans son œuvre une notion de grandeur, un caractère de simplicité grave, un sentiment des proportions qui n'existaient pas, au même degré du moins, dans le modèle qu'il admirait et qu'il était digne de surpasser. Un défaut considérable dans l'art romain fut de briser les surfaces, de profiler les entablements, c'est-à-dire d'en rompre la ligne par une portion en avant-corps au droit de chaque colonne, de manière à produire des rentrants et des saillants,

qui donnent sans doute aux façades de la variété et du mouvement, mais aux dépens de la tranquillité et de la grandeur. Ces architraves *en ressaut*, Alberti les employa dans le frontispice du temple de Rimini, par respect, sans doute, pour les modèles antiques. Cependant, sur les parties latérales de l'édifice, il affecta de continuer sans interruption la ligne des entablements, de laisser ainsi du *repos* dans la partie du monument consacrée à recevoir une suite de tombeaux. Par une sorte d'intuition supérieure, il devina une des grandes lois esthétiques de l'architecture, à savoir que la simplicité des surfaces, la rectitude et la continuité des lignes, la signification des ornements accusée par la répétition des mêmes motifs, enfin la prédominance des pleins sur les vides sont des éléments de majesté et peuvent devenir les conditions du sublime.

CHAPITRE VII.

Léon-Baptiste Alberti (Suite). — Travaux à Rome sous Nicolas V. — Porte de Santa-Maria-Novella; les deux palais Ruccellai; la tribune de l'Annunziata. — Les églises Sant'Andrea et San-Sebastiano à Mantoue. — Léon-Baptiste Alberti écrivain, esthéticien et ingénieur. — Traités de l'Architecture, de la Statuaire et de la Peinture.

Le temple de Rimini commencé par Alberti en 1447 n'était pas encore terminé, même tel qu'il est, en 1450. Mais, en cette année-là, le pape Nicolas V ayant accordé un grand jubilé, Sigismond voulut inaugurer le monument sans attendre la fin des travaux; il y fit célébrer la messe, après avoir commandé une couverture provisoire de l'édifice. La lettre dont nous avons parlé, lettre adressée de Rome par Alberti à Matteo Pasti de Vérone, en 1453, prouve clairement que, même à cette époque, le temple n'était pas achevé de bâtir au point où il en est, puisque à cette lettre étaient joints de nouveaux dessins, avec quelques changements. Il est d'ailleurs prouvé que l'architecte du temple n'en dirigeait pas lui-même la construction, que la surveillance des travaux avait été confiée par lui et par Sigismond à Matteo. Son rôle se bornant ainsi, ou à peu près, à fournir les plans et les dessins de tout ce qui devait être exécuté dans le temple, il put sans inconvénient partir de Rimini pour se rendre à Rome.

Nicolas V occupait alors le trône pontifical. Nous avons dit que ce pape était, au quinzième siècle, ce que furent, au

seizième, Jules II et Léon X. Il avait l'âme d'un artiste : dans son ambition de remanier toute la ville de Rome, il n'était occupé que de démolir et de reconstruire. Alberti avait été appelé à Rome par le secrétaire de Nicolas V, Biondo de Forli. Présenté au pape, l'artiste florentin devint bientôt son ami et son familier, si bien que Nicolas V, qui avait donné toute sa confiance à un autre architecte florentin, Bernardo Rossellino, en réserva désormais une grande part à l'Alberti et ne fit plus rien sans le consulter, le trouvant bon pour le conseil autant que l'était Rossellino pour l'exécution. Le pape ayant donc associé ces deux artistes, leur fit réparer son palais et les chargea de travaux dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure. Puis, comme l'aqueduc qui amène à Rome *l'acqua Vergine* avait besoin d'être restauré, le pape leur commanda une fontaine à construire dans Rome, sur la place Trevi, où devait jaillir cette belle eau; mais l'ouvrage des deux artistes de Nicolas V n'existe plus. La fontaine Trevi qui fait aujourd'hui l'étonnement et l'admiration des voyageurs est l'ouvrage de Nicolas Salvi, qui éleva ce monument sous le pontificat de Clément XII, au dix-huitième siècle. Il ne reste rien dans Rome de ce qu'y fit Alberti; à peine y conserve-t-on le souvenir d'une opération difficile qu'il dirigea, celle qui avait pour objet de tirer de l'eau le navire de Trajan, englouti depuis quatorze siècles dans le lac Némi. Biondo de Forli, qui avait été le témoin de cette extraction, la raconte comme une chose intéressante, mais Léon-Baptiste Alberti, dans le cinquième livre de son *Architecture,* en parle modestement sans même s'en attribuer le mérite et seulement pour faire cette observation que les bois de pin et de cyprès s'étaient merveilleusement conservés au fond de l'eau.

Il nous faut donc revenir à Florence pour voir des ouvra-

ges d'Alberti. De ce nombre est la grande et magnifique porte de Santa-Maria-Novella, dont les proportions et les ornements sont du meilleur goût. C'est à la demande et aux frais de Giovanni di Paolo Ruccellai que l'Alberti, en 1456, commença ce travail, qui ne fut mené à fin qu'au bout de quatorze ans. Pendant ce temps, la famille Ruccellai le chargeait, selon Vasari, de bâtir deux palais, l'un dans la via della Vigna, près du Lungarno, l'autre dans la via della Scala, près des remparts de Florence. Il paraît certain aujourd'hui que Vasari s'est trompé, au moins en ce qui touche le second de ces deux palais, car il n'existait pas encore en 1498, vingt-six ans après la mort d'Alberti. Quant au palais situé via della Vigna, qui a été de tout temps attribué à Léon-Baptiste, le commentateur de la nouvelle édition de Vasari, M. Milanesi, s'appuyant sur un manuscrit anonyme conservé à la Magliabecchiana, fait entendre que le véritable auteur du premier palais Ruccellai serait Bernardo Rossellino, du reste collaborateur de l'Alberti à Rome. Il ajoute qu'il y a une ressemblance frappante entre ce palais et ceux des Piccolomini à Sienne et à Pienza, lesquels sont sans aucun doute de Rossellino. S'il faut se ranger à cette opinion, il resterait à mettre en lumière une observation faite par les architectes à propos de ces deux palais, touchant l'emploi des arcades sur colonnes. Il est contraire à la solidité réelle, tout au moins à la solidité apparente, que deux arcs retombent sur une colonne, parce que ces arcs, à leur naissance, dessinent un carré, et qu'une chose carrée ne peut être posée sur une chose ronde sans que les quatre coins de la première portent à faux. Pour qu'il en fût autrement, il faudrait que la colonne fût assez grosse pour que son diamètre moyen fût plus grand que le côté du carré, ce qui constituerait une disproportion choquante, inadmissible, entre le support et la partie supportée.

Il ne faut pas oublier cependant que l'arcade sur colonnes fut un des grands traits de l'architecture byzantine, puis du style arabe, et que les monuments, élevés par les byzantins et par les musulmans, dont les arcs reposent sur des colonnes isolées, ont déjà une antiquité respectable. Mais nous allons revenir tout à l'heure sur ces belles questions, au sujet même d'Alberti.

En attendant, il importe de ne rien omettre d'essentiel touchant la vie et les ouvrages de cet artiste profond, qui a mis le sceau des maîtres à tout ce qu'il a écrit, à tout ce qu'il a fait, sans avoir su toutefois se défendre de certaines erreurs, provenant de ce qu'il était plus savant dans la théorie, surtout en architecture, que rompu à la pratique. La tribune ou chapelle principale, qu'il construisit à l'Annunziata de Florence, fut vivement critiquée et n'est pas à l'abri de toute critique. Louis de Gonzague, marquis de Mantoue, capitaine général de la République florentine, avait demandé à l'Alberti les dessins de cette tribune, au moment où la paix fut conclue entre les princes italiens sous les auspices de Nicolas V. Le marquis de Mantoue désirait voir s'élever dans l'église de l'Annunziata une grande chapelle où il suspendrait, en manière de trophées, les armes et les dépouilles des ennemis vaincus, et à l'édification de cette chapelle il consacrait le reste de la solde qui lui était due par la République, environ 2,000 florins d'or. Il stipula le transfert de cette somme en 1451 : en cette même année commença la construction; ce qui prouverait que Léon-Baptiste aurait passé quelque temps à Florence avant de se rendre à Rome, lorsqu'il abandonna les travaux du temple de Malatesta pour en confier la direction à Matteo Pasti.

La chapelle principale de l'Annunziata était carrée. Alberti la démolit et la remplaça par une rotonde, entourée de neuf

chapelles rayonnantes, en forme de niches. Cette disposition de courbes qui se développent en sens divers produisait à l'œil des tiraillements désagréables et des effets d'optique disgracieux, parce que les arcs des chapelles, quand on les regardait de côté, semblaient tomber en arrière (*pare che caschino indietro*). Ces défauts signalés à Gonzague du vivant même d'Alberti, par des personnes qui avaient la prétention de s'y connaître, n'empêchèrent point le marquis d'emmener Léon-Baptiste à Mantoue, pour lui faire bâtir l'église Sant'-Andrea. Cette église n'est pas, à beaucoup près, conforme aux dessins de l'architecte florentin, qui furent grandement retouchés après sa mort, pendant les quarante ans que dura la construction de l'église, et auxquels on ajouta une coupole qui n'était pas dans les plans primitifs d'Alberti. Ce qui reste profondément dans nos souvenirs, c'est l'immense voûte en berceau de cette basilique, qui est ornée régulièrement de caissons à l'antique formant une décoration solennelle. Le porche qui sert de vestibule à ce monument semble une réminiscence de l'avant-portique ou du *pronaos* des temples antiques, en même temps qu'il rappelle le *narthex* des églises byzantines. On voit reparaître dans ce vestibule le système des arcs flanqués de colonnes, autrement dit le mariage de l'arc et de la plate-bande, qui est un des traits distinctifs de l'architecture romaine, un de ceux qui avaient le plus frappé Alberti et qui s'imposèrent à son admiration. Nous dirons ce qu'il faut penser de ce mélange de deux principes qui n'ont pas besoin d'être combinés, ayant chacun leur signification esthétique, leur expression morale, leur dignité.

Il nous resterait à parler de la petite église San-Sebastiano que nous avons visitée à Mantoue, et de la chapelle Ruccellai, à Florence. Mais l'église, retouchée longtemps après la mort d'Alberti, a subi des modifications qui ne nous permettent

plus de discerner la part qu'il faut reconnaître à l'illustre architecte; quant à la chapelle Ruccellai, elle est surtout remarquable par des ordonnances de colonnes dans le système antique romain, déjà mis en œuvre au palais Ruccellai.

Au surplus, la grande célébrité de Léon-Baptiste Alberti lui vient de ses livres, et s'il n'entre pas dans le cadre de cette histoire d'énumérer tous les ouvrages de ce grand artiste, ouvrages dont le nombre est considérable, nous devons examiner, au moins sommairement, ceux qui se rapportent aux trois arts du dessin : l'architecture, la peinture, la statuaire.

L'ouvrage sur l'art de bâtir (*De re œdificatoria*) mériterait une analyse complète. Il est écrit en latin et se divise en dix livres. Le premier traite des lignes et des plans; le second, des matériaux pour la charpenterie et la maçonnerie; le troisième, de la conduite des travaux; le quatrième, de la totalité d'une œuvre; le cinquième, des occurrences particulières; le sixième, des ornements et enrichissements des édifices; le septième, de la majesté qu'il faut donner aux choses sacrées; le huitième, de la décoration des bâtiments civils; le neuvième, de l'embellissement des constructions privées; le dixième, de la restauration ou raccoutrement des ouvrages après les fautes commises. L'auteur y a joint un petit traité des navires, une histoire de l'art de fondre (ou, comme dit le traducteur français, l'art *fusoire*), des observations sur les nombres et les lignes, enfin sur l'utilité de l'architecte quand il est temps de l'employer.

L'ouvrage *De re œdificatoria* ne fut imprimé que treize ans après la mort d'Alberti, en 1485. Il fut traduit en italien, au seizième siècle, par Cosimo Bartoli, et en français par Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt. Le traducteur étant mort au moment où l'on achevait d'imprimer son ou-

vrage, la traduction fut dédiée par l'éditeur, Denis Sauvage, à Henri II.

Les opuscules d'Alberti sur la statuaire et la peinture ont été bien des fois réimprimés en Italie. La première édition de la *Pittura* parut à Venise en 1547, traduite en italien par Lodovico Domenichi et dédiée au peintre florentin Francesco Salviati. Le traité de la *Statua* n'avait point paru, que nous sachions, en français, avant que M. Claudius Popelin ne publiât sa traduction, imprimée en 1868, et à laquelle est jointe celle de la *Pittura.* Écrit dans un style auquel l'auteur a donné volontairement un certain tour d'archaïsme, ce petit traité ne manque pas d'intérêt et se lit avec quelque utilité, bien qu'il ne contienne pas ce qu'on s'attendrait à y trouver, les principes de l'art statuaire. Ce que les trente pages de l'opuscule renferment d'essentiel consiste en deux choses : d'abord la description d'un instrument que l'Alberti appelle le *definitore,* le définisseur; ensuite les proportions du corps humain. Le définisseur est une machine fort simple, composée de trois parties : un horizon, une aiguille et un fil à plomb. Le mot *horizon* signifie ici un cercle divisé en parties égales et numérotées. L'aiguille est proprement ce qu'on appelle une *alidade,* c'est-à-dire une règle mobile et horizontale, qui, tournant sur le centre, sert à mesurer les angles. Le cercle est placé horizontalement sur la tête de la statue dans laquelle pénètre le pivot de l'instrument. Le fil à plomb suspendu à l'aiguille mobile donne une verticale qui tombe successivement sur telle ou telle extrémité du corps, sur tel membre remarquable, comme par exemple le doigt de la main faisant un geste, et en arrête ainsi la délimitation. C'est un procédé qui peut servir à deux fins : à mesurer les proportions de la figure et l'écart de ses mouvements, quand elle n'est encore modelée qu'en terre, et à mettre le marbre au point, quand elle est

finie. La preuve que l'instrument inventé par Alberti est un instrument de *mise au point,* c'est qu'il prévoit le cas où l'artiste voudrait déterminer dans sa figure des cavités tellement profondes que le fil à plomb ne pût en approcher, par exemple la cavité entre les épaules, dans les reins (*infra le spalle, nelle reni*). Il conseille alors d'ajouter à l'aiguille un second fil à plomb, qui tombe dans cette cavité, aussi distant qu'il le faudra du premier fil. Moyennant ces deux fils à plomb, qui sont suspendus à la même aiguille de la superficie plane du cercle et qui sont coupés tous les deux par cette aiguille aboutissant au centre de la statue, moyennant ces deux fils, on pourra préciser de combien le second fil sera plus voisin que le premier du centre de l'instrument, c'est-à-dire de ce que nous appellerons l'à-plomb central (*il piombo del mezzo*).

Quant aux proportions moyennes du corps humain dont l'auteur donne ensuite le tableau, ce sont plutôt des *mesures* que des *proportions,* parce que les proportions d'un corps doivent avoir pour unité de mesure un des membres de ce corps, et non pas une unité prise en dehors de l'homme, comme le mètre, ou les divisions du mètre, le pied, la brasse, la coudée. C'est en effet le propre d'un corps proportionné de telle sorte qu'il y existe un rapport constant des membres entre eux et de chaque membre avec le corps entier, que la mesure d'une seule partie étant connue, on en puisse induire à la fois la mesure des autres parties et celle du tout. Du reste, le tableau des proportions humaines dressé par Alberti a l'avantage d'être complet, c'est-à-dire de donner, pour chaque membre, les longueurs, les largeurs et les épaisseurs.

Le traité de la peinture, également traduit, en italien d'abord par Domenico et Cosimo Bartoli, ensuite en français par M. Claudius Popelin, renferme certaines choses essentielles à mettre en lumière. Les spectacles dont la peinture est la re-

présentation arrivent à nos yeux au moyen de rayons dont les uns, les *rayons extrêmes,* effleurent les contours des superficies, les autres, les *rayons du milieu,* font percevoir l'intérieur du tableau. Parmi ces rayons, il en est un qu'on peut dire *central,* c'est celui perpendiculaire à la superficie. Tous ces rayons, partant de l'œil du spectateur ou venant y aboutir forment une pyramide visuelle dont la base est le tableau, et dont le sommet est dans la rétine de l'œil. Cette simple notion des lois de l'optique a des conséquences décisives pour le peintre. Les rayons du milieu ayant plus de force, plus d'intensité que les rayons extrêmes, puisqu'ils forment sur le tableau des angles plus rapprochés de l'angle droit, il en résulte que, dans tout spectacle, les objets placés au milieu sont perçus par l'œil plus vivement, plus nettement que les objets placés aux extrémités. Il y a donc dans un tableau des choses principales et des choses accessoires. Mais si cela existe pour l'œil, cela doit exister aussi pour l'esprit, car l'œil n'est qu'un instrument de l'esprit; mais si c'est l'esprit qui voit, et s'il voit en chacune des coupes de la pyramide visuelle des objets principaux et des objets secondaires, il est de toute nécessité que le peintre *compose* son tableau, c'est-à-dire qu'il expose proportionnellement les objets aux *rayons du milieu* et aux *rayons des extrémités.* Il serait puéril d'insister sur une vérité aussi évidente, si de nos jours on ne propageait ce singulier paradoxe que la composition est inutile, qu'elle tient à une esthétique surannée, qu'il est temps de s'en affranchir! comme s'il dépendait de nous de faire que l'esprit change de nature et cesse d'être un *foyer*, aussi bien que l'œil.

Tout ce que dit Alberti sur la composition et sur les mouvements du corps, révélateur du mouvement de l'âme, est fort bien pensé. « J'aime, dit-il, que, dans un sujet, il y ait quelqu'un qui fasse aux spectateurs comme un signe de la main,

les invitant à voir ce qui s'y passe, ou bien, s'il s'agit au contraire d'un acte mystérieux, que ce même personnage leur indique de s'éloigner par un visage et des yeux épouvantés; qu'il te démontre enfin qu'il y a là un danger ou une merveille, et que, par ses gestes, il t'engage à rire ou à pleurer. »

« La variété donne de la grâce (dit l'auteur, en parlant de la composition), mais si je redoute la pauvreté, je craindrais bien plus encore une abondance qui ne s'accorderait pas avec la dignité. A mon sens, il n'est sujet si compliqué qu'on ne puisse rendre avec neuf ou dix personnages. Je prise l'opinion de Varron, qui, pour éviter le tumulte dans un banquet, n'admettait pas plus de neuf convives. » Au sujet des mouvements qui sont produits seulement par un changement de place, c'est-à-dire qui n'ont pas un rapport direct avec les affections de l'âme, Alberti fait observer qu'il y a sept directions de mouvements; car une chose qui est changée de place se dirige en haut ou en bas, à droite ou à gauche, en arrière ou en avant, ou bien elle tourne en rond. De là découle une grande variété de mouvements en peinture. — La tête étant de tous les membres le plus pesant, tous les mouvements du corps de l'homme sont subordonnés à la tête; si le corps porte sur un seul pied, toujours ce pied, comme la base d'une colonne, sera placé perpendiculairement sous la tête. Très rarement (*a gran pena*) les mouvements de la tête vers un côté sont tels qu'elle n'ait pas sous elle quelque partie du corps dont la direction soit perpendiculaire, ou bien qu'elle n'étende quelque membre du côté opposé pour lui faire contrepoids. — La tête de l'homme qui se tient debout ne peut se pencher en arrière au delà du point où le menton atteindra les os de l'épaule. Quant à cette partie du corps qui est la ceinture, nous pouvons, à grand'-peine, la tourner assez pour que l'épaule se trouve en droite ligne avec l'ombilic.

Le peu qui est écrit sur la couleur dans le livre d'Alberti ne nous semble pas aussi juste que le reste de ses observations. « Il y a quatre sortes de couleurs, dit-il, c'est le nombre des éléments, et elles peuvent engendrer des variétés sans fin (*molte e molte*). Il y a la couleur du feu, pour ainsi dire, qu'on nomme *rouge;* il y a la couleur du ciel, qui est le *bleu,* celle de l'eau qui est le *vert,* et celle de la terre, qui est le *cendré.* » — Ici l'auteur, préoccupé des quatre éléments, oublie une couleur élémentaire, qui est le *jaune.* — « Ces quatre couleurs par leur mélange entre elles et par leur mélange avec le blanc et le noir produisent toutes les autres couleurs (excepté le jaune naturellement), mais ce dernier mélange ne change pas le genre des couleurs, il ne produit que des espèces. » En somme les remarques d'Alberti sur la couleur sont la partie faible de son traité, elles n'ont pas la même justesse que ses observations sur le clair et l'obscur, et sur les diverses lumières, celles du soleil, de la lune, des lampes et du feu.

L'œuvre capitale de Léon-Baptiste est sans contredit son *Architecture.* Il avait projeté de la dédier à Laurent le Magnifique, petit-fils de Côme de Médicis, mais ce fut son frère qui fit cette dédicace en empruntant la plume d'Ange Politien, signataire de l'épître dédicatoire. Alberti, d'ailleurs, avait connu de près Laurent de Médicis. Christophe Londini en ses *Quœstiones Camaldulenses* raconte que se trouvant avec son frère dans une villa du Casentino, à quelques lieues d'Arezzo et non loin de la montagne des Camaldules, ils rencontrèrent Laurent et Julien de Médicis, escortés de quelques hommes fort érudits et fort lettrés, tels qu'Alamanni, Pietro et Donato Acciajuoli, Marchi de Parenzo, Antonio de Canossa. Comme ils se félicitaient de cette rencontre, on leur annonça l'arrivée d'Alberti : revenant de Rome, il s'était arrêté dans le voisinage, chez Marcile Ficin, le célèbre philosophe. Tous

se réjouissent de la venue de Léon-Baptiste, « l'homme de son siècle le plus comblé d'esprit et de savoir », dit Londini, et tous prennent la résolution d'aller passer quelques jours ensemble à l'ermitage des Camaldules. On renvoie les chevaux et l'on gravit la montagne. Arrivés à l'ombre d'un grand platane, au bord d'un ruisseau, les doctes amis, se regardant comme les disciples de Socrate dans les jardins d'Académus, renouvellent les dialogues de Platon, et c'est Alberti qui joue le rôle de Socrate.

Neveu d'un cardinal, Léon-Baptiste était parvenu sans peine aux dignités de l'Église. Il avait été nommé chanoine de Santa-Maria-del-Fiore et abbé de San-Savino, c'est ce qui explique pourquoi, lui artiste, il a écrit plusieurs livres sur la morale et un opuscule *de Legato pontificio.*

Il n'existe plus rien des peintures et des sculptures d'Alberti, et Vasari en dit peu de bien; mais ce qui a survécu à Léon-Baptiste, ce sont les monuments dont il fut l'architecte, les ouvrages qu'il a écrits sur les arts, et les découvertes qu'il a faites dans les sciences par cette puissance d'attention qui est une forme du génie. A la science et à l'industrie se rapportent le moyen qu'il trouva d'abattre d'un seul coup de maillet le tillac d'un navire, de l'empavoiser en moins de rien, de brûler tout une flotte en un instant, les pratiques indiquées par lui pour user de la *louve,* le niveau à pendule pour niveler les terrains, la balance à un seul poids mobile sur le levier, qui a servi de modèle à la bascule moderne, l'odomètre ou compas itinéraire, par lequel un voyageur mesure le chemin parcouru et qui procure également le moyen d'évaluer les profondeurs de la mer d'après le temps que met un corps plus léger que l'eau à s'élever du fond à la surface. Aux arts se rapportent plus particulièrement l'invention de la *chambre optique* attribuée à Jean-Baptiste della Porta, qui vé-

cut cent ans plus tard, le *reticolo,* c'est-à-dire la mise au carreau dont les peintres font usage pour réduire ou agrandir leurs compositions.

Alberti mourut à Rome en 1472, laissant d'immortels ouvrages et la réputation d'un génie qui, par son universalité, prélude à celui que devait montrer un peu plus tard le plus grand homme de l'Italie, Léonard de Vinci.

CHAPITRE VIII.

Luca della Robbia. — Balustrade de Santa-Maria-del-Fiore. Bas-reliefs allégoriques au campanile du Dôme. Porte de la sacristie. — Terres cuites émaillées.

Luca della Robbia doit sa célébrité justement à son moindre mérite, qui est d'avoir revêtu d'un émail d'étain, c'est-à-dire d'un émail opaque, des sculptures d'une délicatesse charmante, respirant la suavité de la grâce et les palpitations de la vie. Quoique le sculpteur soit en lui bien supérieur au céramiste, c'est par le côté céramique de ses œuvres qu'il s'est fait un grand nom, au moins parmi les gens du monde, plutôt que par le goût de son dessin, qui est exquis, par la douceur aimable de ses types de vierges, et par l'élégance sans manière de ses figures de jeunes chanteurs, d'anges musiciens ou de saints en adoration. Et cependant, à supposer que Luca della Robbia n'eût jamais travaillé qu'en marbre ou en bronze, à supposer qu'il n'eût jamais émaillé ses terres cuites, il n'en serait pas moins un des sculpteurs excellents de ce quinzième siècle si fécond en excellents sculpteurs.

On a retrouvé des indications sûres touchant la date de la naissance de Luca della Robbia, mal connue de Vasari. Ce n'est pas en 1388, mais en 1400 que naquit Luca, et cela résulte de documents irrécusables : d'abord de la déclaration de biens faite en 1427 aux officiers du cadastre par Simone di Marco della Robbia, père de Luca, où il est dit que son fils est âgé de vingt-sept ans, et de la déclaration faite par Luca lui-même en 1457, où il se donne l'âge de cinquante-huit ans, comme s'il était né au commencement de 1400 ou à la fin de l'année précédente. Nous avons déjà remarqué que la plupart

des grands artistes de la Renaissance italienne, particulièrement en Toscane, avaient commencé leur éducation dans la boutique d'un orfèvre. Il en fut ainsi de Luca della Robbia dont le premier maître fut, selon Vasari, Leonardo di ser Giovanni, et, selon Baldinucci, Lorenzo Ghiberti. Le génie n'est pas seulement un don de la nature, le génie est aussi le travail. Luca della Robbia fut un exemple de ce que peut l'ardeur d'un écolier ajoutée à ses dispositions naturelles. Luca, lorsqu'il avait employé sa journée à modeler des figures en terre ou en cire, ou à tailler le marbre (*scarpellare*), passait une partie de la nuit à dessiner, et il s'y appliquait avec une telle volonté que, plus d'une fois, ne voulant pas se séparer de son dessin, même quand il se sentait les pieds glacés, il cherchait à les réchauffer en les enfonçant dans un panier plein de copeaux. « Ce n'est pas en dormant, dit Vasari, ce n'est pas en s'abandonnant aux loisirs d'une vie aisée et commode, qu'on arrive à exceller dans une profession quelconque ; c'est en se rompant dès l'enfance à supporter le chaud et le froid, la faim et la soif, les veilles et les fatigues de tout genre. » Vasari a raison, et combien de fois ne l'avons-nous pas vérifié en racontant cette histoire de la Renaissance ?

Le premier ouvrage de Luca fut en son genre un chef-d'œuvre. Nous voulons parler de cette suite de bas-reliefs qu'il modela pour décorer une balustrade de la galerie des chantres (*cantoria*) à Santa-Maria-del-Fiore, en concurrence avec Donatello, chargé des sculptures de l'autre balustrade. Les deux artistes eurent à représenter dans ces bas-reliefs, ou plutôt dans ces hauts-reliefs, des choristes, des musiciens, des enfants qui dansent en chantant les louanges du Seigneur. Ces sculptures devant être élevées à huit ou neuf mètres au-dessus du pavé de l'église avaient été exécutées par Donatello avec une largeur et même une certaine rudesse calculées d'après

la distance à laquelle on devait les voir. En les laissant presque à l'état d'ébauche, le maître avait compté qu'elles paraîtraient suffisamment finies pour le spectateur éloigné, parce que la présence des couches d'air qui l'en sépareraient ne manquerait pas de corriger les âpretés de l'exécution, en adoucissant les touches heurtées du ciseau, le coupant des angles. Au contraire Luca della Robbia, n'ayant pas prévu les effets de l'éloignement, traita son marbre avec toute la délicatesse voulue pour les ouvrages destinés à être vus de près. Il le finit comme il aurait fait d'un ivoire. Une fois en place, les reliefs de Donatello parurent d'un style fier, tandis que ceux de Luca semblèrent ronds et mous. Ainsi en jugeait Vasari qui les avait vus lorsqu'ils ornaient l'orgue du Dôme. Mais enlevés de l'église pour être transportés d'abord dans un corridor de la galerie des Offices, ensuite dans le palais du Bargello, ce fut l'effet inverse qui se produisit. Maintenant rapprochées de l'œil, les sculptures de Donatello ont repris la rudesse qu'elles avaient perdue, pendant que celles de Luca della Robbia ont recouvré toute la finesse, toute la saveur que la distance avait rendues inappréciables. Jamais ouvrage d'orfévrerie ne fut plus délicatement ciselé, jamais le fini du travail ne fit mieux valoir les qualités charmantes d'une sculpture qui n'était possible qu'à une époque où la jeunesse de l'art italien était dans sa fleur. Un naturel admirable, une grâce qui est trouvée sans être cherchée, la variété dans les airs de tête, qui tous sont intéressants, les uns par leur beauté régulière mais animée, les autres par de légères déformations qui avoisinent la laideur sans y tomber, telles sont les premières qualités de ces figures groupées avec art, et dont la disposition est si vraie qu'elle semble prise sur le fait. Les divers tempéraments sont accusés par les formes qui leur sont propres. On distingue le sanguin à la vivacité de son

être et à la fermeté de ses carnations, le lymphatique à sa lenteur et à ses jointures engorgées, le nerveux à ses mouvements brusques, à ses membres secs. On reconnaît également, suivant l'observation de Cicognara, quelle partie fait chacun dans le concert. Celui-ci, baissant ses grosses lèvres, chante les basses; celui-là, ouvrant la bouche toute grande, ténorise à pleine poitrine; un autre barytone en fronçant le sourcil; un autre, le col tendu, lance sa voix de haute-contre. Sans charger les physionomies, sans la moindre affectation, le sculpteur nous induit à croire que nous assistons à quelque chant d'église, et, comme pour ajouter à l'illusion, il emprunte encore de la nature vivante certains traits naïfs qu'elle seule peut fournir à l'observateur, à l'artiste, le fait, par exemple, d'un enfant de chœur écartant d'une main la mèche de cheveux qui l'empêchait de voir les notes de la musique, et celui d'un autre petit enfant qui lève la pointe du pied pour marquer le mouvement, tandis que son compagnon, plus grand que lui, bat la mesure en frappant de la main sur le livre avec autorité. Le naturalisme choisi de l'école florentine est là dans toute sa grâce. Donatello l'avait exprimé à ravir; Ghiberti l'avait manifesté aussi avec un certain raffinèment d'élégance; Luca della Robbia qu'on dit avoir été l'élève de ce dernier, se rapproche de lui, en effet, par le sentiment du pittoresque qu'il met dans la sculpture, sans trop multiplier les plans toutefois, sans viser aux profondeurs de la perspective. A vrai dire, Luca est un trait d'union entre Ghiberti et Donatello. Comme Donatello, il ne repousse pas ce que l'on appellerait la laideur, et il sait la rendre attrayante. Comme Ghiberti, Luca dégage de la nature quelque chose qui n'est encore chez lui que le commencement du style. Son œuvre fait quelquefois pressentir Raphaël. Quelques-uns des bas-reliefs dont nous parlons, ceux qui décoraient la balustrade de la galerie des chan-

teurs, semblent avoir inspiré le peintre d'Urbin. Il en est un notamment où l'on voit deux enfants qui dansent au son du tambour et de la trompette, desquels jouent trois ou quatre jeunes garçons de quinze à seize ans. Ces figures d'enfants qui dansent ne s'écartent en rien du plus parfait naturel; dans leurs formes choisies, dans leurs proportions justes, elles ressemblent à celles que, soixante-quinze ans plus tard, Raphaël peindra dans les chambres du Vatican et dans les tableaux de sa seconde manière. Avant de transformer ses figures en petits Hercules, comme il le fit quand il eut vu les plafonds de la chapelle Sixtine, Raphaël concevait les enfants comme les avait conçus della Robbia, avec autant de grâce, mais avec un peu moins d'ingénuité. Une certaine dose de convention dont il n'y avait pas le moindre soupçon dans les œuvres naïvement exquises du sculpteur florentin devait prendre place dans la peinture et dans la statuaire lorsqu'elles auraient un peu vieilli. Il n'en est pas moins vrai qu'il y a de la similitude entre Raphaël et Luca della Robbia, toutes les fois que celui-ci donne la préférence à la beauté sur l'expression, de telle sorte que si Raphaël eût habituellement pratiqué la sculpture, nous imaginons qu'il l'eût faite à peu près dans le même sentiment que Luca della Robbia.

Ce fut à l'âge de trente-et-un ans que Luca entreprit cette suite de bas-reliefs pleins de charme et de saveur, qui seule suffirait à sa gloire. Il dut mettre six ou sept ans à la terminer, car en 1437 il fut chargé de sculpter en marbre d'autres bas-reliefs qui devaient achever la décoration du campanile de Giotto, sur la face qui regarde le Dôme. Déjà, au commencement du quatorzième siècle, Andrea Pisano avait représenté les sciences et les arts sur une autre face du monument. Luca, suivant le programme tracé sans doute par Giotto ou par Taddeo Gaddi, et qui lui fut imposé par les fabriciens du

Dôme, prit pour sujet de ses bas-reliefs, au nombre de cinq, la grammaire, la philosophie, la musique, l'astronomie et la géométrie. Le prix convenu était de cent florins d'or qui lui furent payés en 1440. Ces froides abstractions sont personnifiées, cela va sans dire; elles le sont par les figures de Donat, célèbre grammairien latin du quatrième siècle, de Platon et d'Aristote, d'un joueur de luth, de Ptolémée et d'Euclide. Mais le sculpteur de ces figures, qu'il fallait inventer, n'était guère propre à ce travail. Comme Donatello, Luca della Robbia ne savait pas s'éloigner de la nature; en revanche, quand il l'avait devant les yeux, il excellait à y découvrir des motifs gracieux, des tournures heureuses, des gestes et des mouvements dont on se souvient. Ce qui lui manque, c'est l'énergie du caractère, l'accent. Son modelé doux et coulant n'offre nulle part de ces touches ressenties qui révèlent un maître de primesaut, comme l'était Donatello, son concurrent pour les orgues du Dôme, comme l'avait été, avant eux, Orcagna, comme devait l'être plus tard, au plus haut degré, Michel-Ange. Aussi avait-il besoin d'être porté par un sujet qui demandât quelque animation, qui fût de sa nature expressif, et propre à exciter son âme douce, rarement émue et quelque peu endormie. Lorsqu'il fut chargé par ces mêmes fabriciens du Dôme de faire la porte en bronze de la sacristie en compagnie de Michelozzo et du sculpteur Maso di Bartolommeo, dit Masaccio, Luca se tira de la difficulté parce qu'il n'avait rien à exprimer, et composa avec art une décoration de haut-relief où figurent la Madone, les évangélistes et les docteurs de l'Église, accompagnés chacun de deux anges, qui sont toujours aimables, mais toujours les mêmes. La variété des physionomies ne peut se trouver que dans l'observation constante de la nature, tout ce qui est fait de pratique est infailliblement monotone. Pour ses figures d'anges, Luca s'est inspiré plus d'une fois de

Ghiberti, notamment dans la belle résurrection qui décore le vestibule de l'Académie des beaux-arts, avec trois autres bas-reliefs de Luca. Ce tableau de bronze est encore un ouvrage qui fait penser à Raphaël; les gardes endormis autour du tombeau y sont représentés dans des attitudes dont le grand peintre s'est en effet souvenu. La principale figure, le Christ sortant du sépulcre, drapée d'un grand goût, et d'un beau mouvement, serait digne d'avoir été conçue par Ghiberti et imitée par Raphaël.

Voilà donc un sculpteur qui peut déjà compter parmi les meilleurs de l'Italie. Il pétrit le marbre comme il ferait de la cire; il entend à merveille la fonte des bronzes; il les répare et les cisèle comme s'il eût été vraiment formé à l'école de Ghiberti. Eh bien! les rares talents qui suffiraient à lui faire un nom pour toujours ne sont justement pas ceux qui lui ont valu sa renommée. Luca della Robbia est beaucoup plus illustre pour avoir mis un vêtement d'émail à ses sculptures que pour en avoir fait d'excellentes. Il nous faut donc parler maintenant de ce que les Italiens appellent l'*invetriatura.* L'émail dont Vasari attribue l'invention à Luca della Robbia est un émail stannifère, c'est-à-dire dans lequel il entre de l'étain calciné avec du plomb et mêlé avec du sable siliceux. La propriété essentielle de cet émail est d'être opaque et de cacher ainsi entièrement la substance qu'il recouvre. Primitivement, les potiers n'avaient eu, pour rendre imperméable l'argile poreuse et mate de leurs vases, qu'une légère couche vitreuse qui en bouchait les pores et les enveloppait d'une glaçure brillante. Cette fine chemise de silice fondue n'était pas seulement utile, puisqu'elle ajoutait aux plus humbles ouvrages un lustre délicat qui était le premier élément de leur décoration. Vint ensuite un vernis au plomb, vernis plus épais que le lustre, et dont la transparence laissait voir le ton triste et

rougeâtre de la terre cuite. Recouverts de cette glaçure plombifère et insalubre, les ustensiles dont se compose la poterie commune peuvent aller au feu; mais les potiers aspiraient à trouver une matière qui rendît leur vernis opaque et revêtit de blanc leur terre brune. Ce fut le mélange de l'étain au plomb qui leur procura ce qu'ils cherchaient, un émail incolore d'un blanc crémeux, l'émail qui constitue la faïence. Les poteries émaillées étaient connues bien avant le quinzième siècle. Sans même remonter jusqu'aux Égyptiens qui fabriquaient des vases et des figurines dans lesquels on a constaté la présence d'un émail stannifère, il est certain que cette substance était employée par les Maures d'Espagne, dans leurs poteries, et par les Allemands du quatorzième siècle dans la composition de ces poèles en faïence dont la tradition s'est conservée jusqu'à nos jours. Ce qui peut être considéré comme une nouveauté, ce qui est dû à Luca della Robbia, c'est l'application de l'émail à la sculpture en ronde bosse et en bas-relief.

« Considérant, dit Vasari, que la terre se manie facilement (tandis que le travail du marbre et la fonte du bronze exigent un temps considérable et des peines infinies), Luca cherchait un moyen d'assurer une longue durée aux ouvrages d'argile, et après s'être mis l'esprit à l'alambic, il trouva qu'en la couvrant d'un émail composé d'étain, de *terraghetta,* d'antimoine et autres minéraux, dont la mixture serait cuite dans une fournaise, il arriverait à son but et rendrait, pour ainsi dire, éternelles ses œuvres en terre. » Mais l'émail stannifère, ayant été inventé bien avant que Luca della Robbia ne vînt au monde, son seul mérite consistait à revêtir de cet émail, non plus des ustensiles domestiques, des carreaux de pavement, des poëles, des fourneaux, mais des sculptures de prix, des figures qui eussent été dignes d'être fouillées en marbre ou

coulées en bronze. Était-ce au point de vue esthétique, au point de vue de l'art une heureuse idée? C'est là ce qu'il faut examiner.

Chez un peuple comme les Italiens, qui ne peut souffrir la nudité des surfaces ni dans ses églises, ni dans ses monuments, ni dans ses maisons, l'application de l'émail aux bas-reliefs devait être applaudie et elle le fut, parce qu'elle permettait de faire participer aux jouissances de la décoration les plus humbles communautés, les habitants des villages les plus pauvres. La peinture à fresque eût été sans doute moins coûteuse encore que la terre émaillée, mais d'une part, quand elle est au-dehors des édifices, elle ne peut résister à l'action de l'humidité et aux intempéries de l'air; d'autre part, quand elle est au-dedans, il s'en faut bien qu'une décoration à fresque ait le ressort, l'intensité, l'éclat d'un relief émaillé, qui jamais ne pâlit, jamais ne s'altère, et ne peut être brisé que par un choc assez violent. Tels sont les avantages que présentait l'invention ou, pour mieux dire, l'inspiration de Luca della Robbia. Il enlevait aux riches non seulement le privilège de posséder la haute sculpture, mais ce qu'on appelle la sculpture de bâtiment. Il allait propager, à l'usage du peuple, une sculpture à la fois intime et décorative, qui serait à peu de frais plus brillante que le marbre et moins triste que le bronze.

Il faut convenir cependant qu'en ce mariage de l'art avec l'industrie, ni le sentiment ni l'art lui-même ne trouvent leur compte. Il suffit que la faïence soit la matière qui forme tant d'ustensiles domestiques, et que nous voyons chaque jour briller à la surface de la vaisselle la plus commune, pour qu'il paraisse étrange qu'une pareille matière soit employée à revêtir des personnages divins, ceux de la religion ou ceux de la fable, une madone qu'on prie, un Dieu qu'on adore, ou bien des anges qu'on se figure descendus à tire-d'aile du haut des

cieux. Sans compter que l'idée de la fragilité s'attachant à la terre émaillée, quelque solide qu'elle soit d'ailleurs, l'espérance de la longue durée que le sculpteur assure à son œuvre en l'émaillant est contredite dans notre imagination par l'aspect même de la substance. Ainsi empâtées dans un émail opaque, les figures en ronde bosse ou en haut-relief de Luca della Robbia perdent les finesses de leurs profils, de leurs modelés, et les nuances d'expression qui peuvent résulter de ces finesses. Que d'accents imprimés dans l'argile par le pouce du sculpteur, sous l'empire d'un sentiment, ont dû disparaître comme étouffés par cet enduit vitrifié qui emprisonne la matière primitive façonnée par l'artiste, en bouche les pores, la rend impénétrable à nos regards, et, pour ainsi dire, imperméable au fluide de notre âme ! Par le poli de son émail blanc, par le froid de sa surface vitreuse qui n'est ni transparente, ni translucide, les faïences de Luca della Robbia jurent avec les palpitations et la chaleur de la vie. L'argile, la pierre, le marbre ont des pores et ne sont pas, comme dirait la science, mauvais conducteurs de l'électricité morale. Le bronze qui par ses luisants n'est pas sans rapport avec la faïence, a du moins cet avantage qu'il est sombre, qu'il présente des silhouettes obscures, et que, loin de prétendre à imiter la chair et les apparences extérieures de la vie, il n'imite que les formes et les mouvements du personnage représenté ; il n'en est que l'ombre, c'est-à-dire le fantôme. Le bronze, d'ailleurs, a une haute origine : il a été fondu dans les forges de l'Olympe. Mais l'émail qui emprisonne les terres cuites de Luca della Robbia se refuse aux communications intimes de l'esprit et aux vertus magnétiques du sentiment.

CHAPITRE IX.

Luca della Robbia et sa famille. — Ouvrages d'Andrea della Robbia et de ses fils à Florence, à Pistoïe (hôpital du Ceppo).

Les premiers ouvrages en terre émaillée de Luca della Robbia furent les bas-reliefs de forme cintrée qu'il exécuta dans le dôme de Florence, au-dessus des portes de la sacristie. L'un de ces bas-reliefs représentait la Résurrection, l'autre, l'Ascension. Les archives du Dôme contiennent la preuve que ce dernier travail fut commandé par la fabrique en 1446, et que le premier était antérieur de trois années. Ce qui le prouverait au besoin, en l'absence même des documents, c'est que la Résurrection est couverte d'un émail blanc sur fond bleu, tandis que l'Ascension offre déjà des parties coloriées en vert, notamment les plantes du premier plan. On voit que l'innovation introduite dans l'art par Luca della Robbia commençait à dégénérer, puisqu'au bout de trois ans il en était venu à empiéter, lui sculpteur, sur le domaine du peintre, en admettant dans son art des coloriages qui en compromettaient la dignité. Il faut remarquer, au surplus, que cette application des émaux colorés à la plastique est encore timide, discrète, dans les œuvres de Luca, et qu'il fut entraîné à couvrir ses sculptures de couleurs variées par un jeune collaborateur qui était de sa famille. Luca n'eut point d'enfants; il avait trois frères, dont l'un, Marco, était notaire et chancelier de la Seigneurie de Florence. Aucun de ses frères ne s'appelait Octavien ni Augustin; aucun n'était artiste. Il faut donc ajouter aux nombreuses erreurs de Vasari celle qui consiste à dire que Luca ne pouvant suffire aux ou-

vrages qu'on lui demandait de toute part, depuis que les marchands florentins avaient fait connaître ses terres émaillées en Italie, en Espagne, en France et ailleurs, prit pour aides ses frères Agostino et Ottaviano et leur fit abandonner la sculpture (*levò dallo scarpello*) pour l'art, beaucoup plus lucratif, de la céramique.

Le seul collaborateur de Luca fut Andrea della Robbia, son neveu : né en 1435, il n'avait que onze ans lorsque l'*Ascension,* le premier émail colorié de Luca, fut placé sur une des portes de la sacristie du dôme. Mais les Italiens sont précoces, et Andrea, dès l'âge de seize ans, en 1451, commençait, sans doute sous les yeux de son oncle, un ouvrage important de *terra invetriata* dans la loge de l'hôpital San-Paolo, à Florence. On y voit la rencontre de saint Dominique et de saint François, des demi-figures dans des médaillons, des figurines entières et, aux angles de la façade, deux belles têtes qui passent pour être les portraits de Luca et d'André. Celui-ci, bien qu'il ne soit connu que par ses terres émaillées, était aussi un sculpteur habile qui savait travailler le marbre et modeler des médailles qu'il fondait à l'imitation de Pisanello. Il fit en marbre, en y mêlant quelques parties émaillées, une bordure avec des figurines et des médaillons demi-relief pour encadrer une vierge de Spinello Aretino, à Sainte-Marie-des-Grâces, hors des murs d'Arezzo; mais les ouvrages qu'on nous a montrés de lui dans cette ville, au dôme, à San-Francesco, à Santa-Maria-in-Grado et ailleurs, sont comme des tableaux de sainteté en terre émaillée, entre autres un Dieu le père entouré d'anges rangés deux à deux, au nombre de douze : il tient la croix à laquelle Jésus est cloué, et la croix est adorée par saint Donat et saint Bernard, au centre d'une frise étroite qui est au-dessous du tableau, doublement encadré par vingt-trois têtes ailées et par une bordure de fruits :

la Vierge est dans un médaillon circulaire. Ce magnifique morceau se trouve dans la chapelle de la Madone, au dôme.

C'est à Florence que nous avons vu le plus grand nombre des ouvrages attribués à Andrea della Robbia. Ceux dont il a décoré le portique de l'hospice des enfants trouvés, place de l'Annunziata, sont signalés à tous les voyageurs. Andrea a modelé là, dans les tympans des arcs, quatorze figures d'enfants, garçons et filles, qui remplissent des médaillons. Elles sont émaillées en blanc sur fond bleu; chacun de ces enfants est emmaillotté, il étend les bras comme pour implorer la charité publique. Les filles sont enveloppées dans leurs langes, colorés de bleu et de brun, jusqu'au menton, tandis que les bandelettes qui enserrent les garçons laissent voir le sexe de l'enfant. Le cloître du même hospice est décoré d'une très belle *Annonciation,* de forme cintrée, au-dessus d'une porte. Dieu le père, entouré de cinq petits anges, plane sur la Vierge visitée par Gabriel et séparée de lui par un lis. La bordure est égayée par une suite de chérubins ailés, d'une expression vive et charmante. Les figures sont émaillées en blanc sur fond bleu, la tige du lis est verte. Ici encore la couleur est employée avec une certaine discrétion. Mais on n'en peut dire autant de toutes les faïences d'Andrea, surtout de celles qu'il exécuta en grand nombre, assisté de ses fils. Il en avait eu sept de son mariage avec Giovanna di ser Lorenzo. Cinq d'entre eux embrassèrent l'art et l'industrie de leur père et de leur grand oncle, la sculpture et la céramique. Ils s'appelaient Giovanni, Luca, Girolamo, Marco et Paolo; ces deux derniers, nés l'un et l'autre en 1470, furent entraînés par les prédications de Savonarole et reçurent de lui l'habit dominicain.

Il était naturel que la sculpture en terre émaillée tombât peu à peu en dégénérescence et finît par devenir un coloriage

grossier sur des reliefs ou des rondes bosses. Une pareille sculpture, tant qu'elle s'était renfermée dans une sorte de camaïeu, enlevant des figures blanches en demi-relief sur un fond d'azur, conservait encore une certaine dignité; la Vierge, les saints et les anges, en leur émail immaculé, s'y montraient comme des apparitions sur le ciel. Les formes, si elles ne gardaient pas sous leur empâtement toute la finesse de leur profil, empruntaient au moins de leur monochromie un aspect tranquille et grand. La lumière et l'ombre pouvaient se répandre largement et l'imitation de la figure humaine y demeurait sculpturale. Mais il arriva ce qui devait arriver : les della Robbia, sollicités par des communautés pauvres, travaillant pour une clientèle dont le goût n'était rien moins que raffiné, furent conduits à abuser des moyens qu'ils avaient trouvés, à contenter la foule par la variété des couleurs, à séduire les ignorants par de grosses imitations de fruits et de fleurs, par des fonds de paysages, par le ton local des étoffes dont les figures étaient costumées. Et comme les couleurs, quand elles ont subi l'épreuve du feu, ne sont pas celles qu'on aurait voulues, comme la palette du faïencier manquait de richesse, ou tout au moins de finesse, les colorations se bornent à des tons durs, à des rouges indigestes, à des bleus tristes, à des violets dont l'aridité désoblige le regard. Cela est vrai pour la plupart des ouvrages dont les della Robbia de la troisième génération ont inondé l'Italie, l'Espagne et la France. Les lourdes guirlandes dont leurs émaux sont embordurés présentent des verts crus, des jaunes criards, des fruits sans maturité, un ensemble dépourvu d'harmonie et de charme. Énumérer ces ouvrages auxquels tous les enfants d'Andrea semblent avoir travaillé serait une besogne interminable et fastidieuse. Mais nous en citerons un des plus célèbres, la frise qui court sur le portique en avant-corps de

l'hospice du Ceppo, à Pistoie. Les scènes représentées sont les sept œuvres de miséricorde. La frise, qui mesure un mètre vingt de hauteur, est divisée en sept compositions de haut-relief, lesquelles sont séparées par deux pilastres et par cinq allégories de Vertus que ces pilastres encadrent en se répétant. Cette frise devrait avoir deux parties en retour d'équerre; elle n'en a qu'une, l'autre ayant été détruite ou n'ayant jamais existé. Le nombre des figures varie de huit à douze, de douze à quatorze, de quatorze à dix-neuf, et il s'en faut que le style en soit partout le même. Toutes sont expressives, et quelques-unes offrent des mouvements heureux, d'une vérité frappante et touchante. Mais il en est beaucoup, dans le nombre, dont les nus et les haillons sont accusés avec une vulgarité qui répugne à la sculpture. Les vêtements sont polychromes : bleu, vert, jaune, violet, noir. Ici, un prêtre en surplis blanc et camail fait l'aumône à des pauvres; là, il lave les pieds à un misérable vêtu d'une peau de bête en présence de quelques pélerins; plus loin, il visite des malades couchés et entourés d'infirmiers. On le voit ensuite reparaître conduit par un saint et consolant des prisonniers dans les fers, puis assistant à la mort d'une femme que pleurent ses parents désespérés, enfin, dans le sixième tableau, servant à table des mendiants, et dans le septième faisant distribuer à boire à des malheureux. La dernière composition n'est pas en terre émaillée, mais en terre peinte; elle a été exécutée, à la fin du seizième siècle, par un artiste de Pistoie, qui, sans doute, ne possédait plus les secrets de l'émaillure.

Tous ces vêtements tour à tour bleus, bruns, verts, jaunes et violacés produisent une bigarrure déplaisante et font descendre la sculpture, comme l'a justement remarqué M. Perkins, au niveau des ouvrages en cire. Ajoutons que le relief exagéré des costumes, l'épaisseur des collerettes, des rubans

et des souliers, des manchettes et des guipures, la matérialité des accessoires achèvent de donner à cette frise le caractère d'une œuvre industrielle, grossement enluminée, dans laquelle, en dépit de quelques traits d'une expression touchante, il ne reste guère de l'art que sa décadence (1).

L'application de l'émail à la sculpture par les della Robbia ne fut pas le seul titre de cette famille à la célébrité. Elle propagea le goût des carreaux émaillés pour les pavements, pour les revêtements de murailles, dont l'usage existait en Orient bien avant le quinzième siècle et dont les musulmans avaient donné des exemples en Espagne et en Sicile. Vasari raconte, sans doute d'après un passage du traité manuscrit de Filarète sur l'architecture, conservé à Florence dans la Magliabecchiana, que Pierre de Médicis, fils de Côme, fit exécuter en terre cuite émaillée la voûte hémisphérique et les pavements d'un cabinet d'étude (*scrittojo*), dans le palais construit par son père. Grâce à la finesse des joints, la voûte et le pavé semblaient être, non pas de plusieurs morceaux, mais d'un seul. Des travaux du même genre, c'est-à-dire des peintures à plat, lui furent commandés par diverses confréries pour l'ornement des surfaces extérieures d'Or-San-Michele. Luca y a figuré en cinq motifs, dans un médaillon, les instruments et les insignes des arts de la construction, avec des ornements de bon goût. Pour le même monument il fit d'autres médaillons, mais ceux-là en relief. L'un, modelé aux frais des apothicaires, représente une Madone, l'autre, payé par les marchands, figure un lis qui surmonte un ballot, avec une bordure de fruits et de feuillage colo-

(1) On peut se faire une idée de cette longue frise par les moulages exposés à Paris sur les murs de l'École des beaux-arts et qui décorent un des côtés de la cour dite du Mûrier. Nous disons seulement qu'on peut s'en faire une idée, parce que les couleurs y manquent, et que ces bas-reliefs d'un seul ton forment un ensemble beaucoup plus agréable dans l'estampage que dans l'original.



riée au naturel. Il en est de même de ceux que Luca et Andrea exécutèrent dans l'église San-Miniato, à Florence, pour le soffite de la chapelle en marbre qui est au centre de l'église, entouré de quatre colonnes, et pour la voûte d'une autre chapelle où s'élève le mausolée du cardinal de Portugal, chef-d'œuvre d'Antonio Rossellini. Sur cette voûte, qui est sans arêtes, les della Robbia ont encastré, dans quatre médaillons, les figures des évangélistes, et au centre celle de l'Esprit-Saint, en remplissant tout le reste de la surface courbe d'une imbrication d'écailles qui, diminuant peu à peu, vont rejoindre la figure centrale. La chapelle dont nous parlons ayant été construite et sculptée par Antonio Rossellini en 1466, lorsque Luca était âgé de 66 ans, il y a tout lieu de croire que le sculpteur céramiste fut aidé dans son travail par Andrea. Du reste, à l'âge de 66 ans, Luca n'était pas encore caduc, il s'en faut, car il eut une verte vieillesse, et l'on sait maintenant la date exacte de sa mort, qui est le 20 février 1482. Baldinucci ayant trouvé mention de cette mort dans le registre obituaire tenu par les apothicaires (*speziali*), pensa qu'il s'agissait d'un autre Luca della Robbia, neveu d'Andrea, qui a laissé un nom en qualité de littérateur et de philologue. Mais, comme ce Luca n'était pas encore né, il est bien certain qu'il s'agit ici de Luca le vieux, premier du nom. Celui-ci, par son testament daté du 19 février 1470 (style vulgaire 1471), laissait à sa nièce la dame Checca, veuve, fille de Marco di Simone, une somme de cent florins, le reste de sa fortune étant légué à ses neveux Andrea et Simone — ce dernier, qui exerçait la profession de cordonnier, était le père de Luca le philologue ; — à Andrea qui avait appris la sculpture et qui était en état de pratiquer cet art en maître, il abandonna toutes les sommes dues, à lui Luca, pour travaux plastiques et de céramique. Luca fut enterré dans l'église San-Piero-Maggiore, à Florence.

La vie d'Andrea se prolongea plus encore que celle de Luca, car il vécut jusqu'à l'âge de 90 ans, c'est-à-dire jusqu'au 4 août 1525. De ssept enfants qu'il avait eus de son mariage avec Giovannina di ser Lorenzo, cinq, nous l'avons dit, furent sculpteurs émailleurs. Jean, l'aîné (né en 1469), eut trois fils qui moururent tous les trois de la peste, en 1527. Il fut appelé à Rome sous le pontificat de Léon X pour y exécuter, entre autres choses, le pavement des Loges du Vatican, celles qui sont célèbres pour avoir été peintes par Raphaël. Jérôme, le plus jeune des fils d'Andrea, fit de la sculpture en marbre, en bronze et en terre cuite, et il la faisait assez bien pour entrer en concurrence avec les meilleurs maîtres de son temps, lorsque des marchands florentins l'emmenèrent en France. C'était sous le règne de François I[er]; les modes italiennes prévalaient à la cour de Fontainebleau. Jérôme della Robbia y fut accueilli avec faveur. Le roi ayant bâti, en 1527, le château de Madrid (qu'il appelait ainsi, dit-on, en mémoire de sa captivité d'Espagne), le roi voulut que les murailles du château fussent ornées à l'extérieur de carreaux et de médaillons de faïence, par Girolamo. « La masse est fort éclatante à la vue, dit Androuet du Cerceau dans *Les plus excellents Bâtiments de France,* d'autant qu'il n'est pas jusqu'aux cheminées et lucarnes qui ne soient toutes remplies d'œuvre. » L'intérieur fut également décoré de statues entières en terre émaillée, de colonnes et d'une suite de bas-reliefs, également recouverts d'émail, dont les sujets étaient empruntés des métamorphoses d'Ovide.

Le secret de la terre cuite émaillée, dit Vasari, fut révélé par une dame de la famille della Robbia à Benedetto Buglioni, contemporain de Verocchio; Buglioni le transmit à son fils, qui lui, le laissa perdre. Mais il est certain que le secret en question, si tant est que ce fût un secret, n'était pas confiné

dans la famille de Luca et d'Andrea, puisque l'art de terre était connu de cet Agostino que Vasari croit avoir été un des frères de Luca le vieux, et qui n'était, selon toute apparence, que le disciple de Luca. Il s'appelait en réalité Agostino di Duccio, étant fils d'un certain Duccio, tisseur de draps, surnommé le *Mugnone,* et appartenait par conséquent à une autre famille. Comme sculpteur, Agostino eut un talent plein de grâce ; son plus bel ouvrage est la façade de San-Bernardino, à Pérouse, dont nous reparlerons.

Dans la décoration des édifices, le revêtement partiel des murs et le pavement de certaines chambres, l'emploi de la faïence nous paraît assurément plus convenable que dans son application à la sculpture. Encore faut-il que cet emploi soit motivé par la destination de l'édifice autant que par la nature du climat. En Orient, en Afrique, dans les plus chaudes contrées de l'Europe, le poli d'une surface émaillée procure à l'esprit l'idée de fraîcheur et devient par cela seul une convenance. Mais en des pays tempérés ou froids, comme la France par exemple, les murs de faïence et les carrelages émaillés ne sont plus d'accord avec la température moyenne. Les pavements faïencés ne se prêtent qu'au passage des babouches, des mules feutrées ; ils jurent, par leur aspect froid et glissant, avec les souliers de nos climats, faits en vue de la boue, de l'humidité. Voilà en quel sens l'architecture est un art essentiellement rivé au relatif, un art qui varie et doit varier suivant « le degré d'élévation du pôle » dont parle Pascal. Quant à la sculpture, ses lois sont plus près de l'absolu. Dans sa haute acception, ce grand art n'ayant d'autre mission que de conserver les essences de la forme en les retrouvant dans la figure humaine, nue ou drapée, ne saurait s'accommoder d'un revêtement qui empâte ses contours, en épaissit la finesse, et altère le modelé en le grossissant.

Cela est si vrai qu'il est difficile de distinguer sûrement quelles sont, parmi les œuvres des della Robbia, celles qui appartiennent en propre à Luca et celles qu'il faut croire de son neveu. Si l'on avait à comparer des bronzes ou des marbres, on s'y reconnaîtrait aisément; il est certain qu'un amateur exercé ne serait pas tenté d'attribuer à Andrea des sculptures comme les hauts-reliefs de Santa-Maria-del-Fiore représentant des musiciens et des chanteurs, non plus que les têtes si variées, si vivantes, fondues en bronze par Luca pour décorer les portes de la sacristie, à Santa-Maria-del-Fiore. Mais quand on est en présence de terres émaillées, les nuances de l'exécution disparaissent, les traces du sentiment qui avaient guidé l'ébauchoir de l'artiste sont beaucoup moins visibles. Il va sans dire, pourtant, que les œuvres des enfants d'Andrea, Jean, Luca deuxième du nom et Jérôme, ne seraient pas facilement confondues avec celles de leur père ou de leur grand oncle. « Le grand mérite de Luca le vieux, a dit Barbet de Jouy, est d'avoir suivi naturellement les lois et les raisons d'être de son invention, au temps où l'art des mosaïstes allait s'éteindre. Il apposa ses bas-reliefs aux places mêmes qu'un architecte habile leur eût livrées, et nous voyons les œuvres ingénieuses de cet esprit novateur s'allier à l'ensemble et devenir une des parties constitutives de leur décoration. Ses compositions sont toujours simples comme il convient à la sculpture, ses figures en petit nombre. Les attitudes sont nobles et naturelles, l'expression calme, le costume élégant et d'une coloration modérée : les cadres sont formés de peu de moulures que décorent avec sobriété des ornements empruntés de l'art grec, un rang de feuilles d'eau, une ligne de perles. S'il ajoute un ton de feuillage ou de fleurs, celles-ci sont d'un doux relief et choisies parmi les plus simples, roses d'églantiers ou lis, fleurs virginales. Luca n'excelle pas moins en

l'exécution matérielle. Dans les œuvres sorties de sa main, la couche d'émail est mince, déliée, d'un ton transparent, qui tient à la fois du marbre de Paros et de l'ivoire un peu jauni. Le bleu des fonds est calme et tempéré comme le ciel de l'aimable Toscane. »

Tels sont les traits généraux qui caractérisent dans ses commencements l'art des terres émaillées, pratiqué par celui qui, le premier, imagina de l'appliquer à la sculpture. Dès la seconde génération, l'amoindrissement de cet art se révèle par certains défauts qui ne tenaient pas encore au procédé même de la faïence : des proportions courtes, un peu de manière dans l'élégance, des cadres lourds, des guirlandes de fruits d'un relief exagéré, écrasant pour les figures embordurées, un abus des têtes de chérubins qui d'abord intéressent par leur grâce, mais finissent par se retrouver partout et toujours les mêmes. A la troisième génération, la décadence s'accuse et se prononce, la perspective est introduite par Jean dans ses tableaux de faïence comme elle l'avait été par Ghiberti dans ses portes de bronze. La coloration, de discrète et légère, devient dissonante et crue. Les motifs ont perdu leur charme, le dessin a perdu tout caractère, et ce qui avait été un art finit par n'être plus qu'une industrie.

CHAPITRE X.

Fra Filippo Lippi. — Ses premières peintures à l'église du Carmine, où il s'inspire de Masaccio. — Légende de sa captivité en Barbarie. — Peintures pour les dames de Sant' Ambrogio, pour l'oratoire de Côme de Médicis et pour Santa-Croce. — Les tableaux de la National-Gallery et du Louvre. — Le couvent de Santa-Margherita de Prato. — Lucrezia et Spinetta Buti.

La vie de Fra Filippo Lippi fut aussi aventureuse et romanesque que son talent fut expressif, noble et délicat. Les circonstances entrèrent pour beaucoup dans sa destinée, et elles déterminèrent sa vocation de peintre. Né à Florence dans la rue Cardiglione, derrière le couvent des frères du Carmine, il n'avait que deux ans lorsqu'il perdit sa mère et son père. Une tante, sœur de sa mère, recueillit ce pauvre orphelin, mais, étant pauvre elle-même, elle ne put le garder à sa charge que jusqu'à l'âge de six ans. Elle mit alors son neveu au service des religieux du couvent, qui, après lui avoir donné la première instruction, lui enseignèrent ce qu'il était nécessaire de savoir pour entrer dans leur ordre. Ayant achevé l'année de son noviciat, il prit l'habit le 8 juin 1421, à l'âge d'environ quinze ans, ce qui porte sa naissance à l'an 1406. Ce n'était pas spontanément que Filippo Lippi avait embrassé l'état religieux. Il y avait été conduit, comme on le voit, par les décisions du sort. Mais s'il n'était pas fait pour la vie monastique, il avait du moins les meilleures dispositions pour la peinture. Or il se trouva que le grand peintre Masaccio fut appelé, vers 1427, à décorer la chapelle, depuis si fameuse, des Brancacci, dans l'église du couvent. Quelle bonne for-

tune pour un jeune homme déjà bien doué que d'avoir tous les jours devant les yeux ces belles fresques où les naïvetés de la nature se marient si heureusement avec le sens du beau, où le style était deviné, la grandeur des maîtres pressentie. Fra Filippo put les connaître avant même qu'elles ne fussent découvertes et qu'elles ne devinssent un objet d'admiration, un sujet d'étude pour tous les artistes florentins. Il put voir travailler Masaccio, et il dut l'intéresser par sa curiosité vive, incessante et passionnée. Nul doute que Masaccio n'ait enseigné à Fra Filippo ce que le jeune moine brûlait d'apprendre, car les premiers ouvrages de Filippo, notamment une peinture en camaïeu qu'il fit dans le cloître du couvent et qui représente le pape confirmant la règle du Mont-Carmel, offraient une telle ressemblance avec ceux de Masaccio qu'il semblait que l'âme de ce grand peintre fût passée dans le corps de frère Philippe, comme le disaient les Carmes, et comme le pensaient les artistes qui venaient dessiner dans la chapelle Brancacci.

L'incendie de 1771 a détruit les peintures exécutées par Fra Filippo dans le cloître du Carmine et dans l'église du couvent, où il avait peint, près de l'orgue, un saint Martial, figure non plus semblable à celles de Masaccio et cependant digne de lui. Mais il est certain que, reconnu par ses frères et se reconnaissant lui-même propre à se faire un nom dans la peinture, il abandonna le couvent, sans doute avec la permission de ses supérieurs, et, sans quitter l'habit religieux, rentra dans la vie séculière pour se livrer à son art. Il avait d'ailleurs des parents besogneux à soutenir, et il espérait, à leur intention, tirer profit de ses talents. Au sortir du couvent, selon le dire de Vasari, Fra Filippo se rendit dans la marche d'Ancône; se trouvant là, un jour qu'il faisait avec quelques amis une promenade en mer, leur barque fut prise par une felouque de

corsaires, et ils furent emmenés captifs en Barbarie. Durant son esclavage, Fra Filippo eut la fantaisie de tracer le portrait de son maître avec un charbon sur un mur blanc, et de le dessiner vêtu comme il l'était à la mauresque. Dans un pays où personne ne pratiquait la peinture, un portrait ressemblant était une nouveauté facilement admirée. Le corsaire, ravi des talents de son esclave, lui donna la liberté et le fit reconduire en sûreté jusqu'à Naples. Là, le jeune peintre fut employé par le roi Alphonse Ier à peindre en détrempe une des chapelles du château.

Cette histoire a bien un peu l'air d'un conte : ce qui lui ôte au surplus toute vraisemblance, c'est que la présence de Fra Filippo en Toscane, depuis sa sortie du couvent jusqu'en 1439, est certifiée par des documents et que la peinture en détrempe commandée en effet à Fra Filippo par Alphonse Ier fut exécutée à Florence en 1456, et envoyée de là au roi de Naples par Jean de Médicis. Cela résulte d'une lettre (1) adressée par Jean de Médicis, fils de Côme, à Bartolommeo Seragli, son agent à Naples, sous la date du 10 juin 1456. Voici le passage le plus intéressant de cette lettre : « Je vois d'après ce que tu m'écris que Sa Majesté fait un grand cas de la peinture (que je lui ai envoyée), et si le seigneur comte Dernano (de Rohan?) en veut une autre et n'en est pas trop pressé, tu pourras, à ton retour ici, te charger de la demander toi-même à Fra Filippo, et tu l'obtiendras, je pense, d'autant plus facilement qu'il s'est maintenant établi à Prato (2). »

Il ne paraît donc pas que Fra Filippo, après avoir quitté son couvent, ait voyagé en Italie ni qu'il soit sorti de la

(1) Publiée pour la première fois par MM. Crowe et Cavalcaselle dans leur *History of painting in Italy*.

(2) E s'il signor Conte Dernano ne vuole un altra, trovando tu in quà puoi pigliare il desegno ed esserne sollicitatore, e se lui non harà pressa, credo la potrai havere, massime hora che Fra Filippo è ridutto a Prato.

Toscane, avant soixante ans, pour aller plus loin qu'à Pérouse. Un de ses premiers ouvrages comme peintre devenu à demi séculier fut un grand tableau d'autel pour les dames de Sant' Ambrogio dont l'église datait du neuvième siècle. Ce tableau, transporté depuis au musée de l'Académie des beaux-arts, est un des morceaux les plus remarquables de ce musée. Le couronnement de la Vierge y est représenté avec une certaine nouveauté ou plutôt une certaine virginité de sentiment; les anges qui lui font cortège sont drapés avec élégance et se meuvent sans manière mais non sans grâce. L'artiste a mis son portrait en demi-figure dans le gradin. On le voit de profil devant un petit ange qui tient une bandelette portant l'inscription : *Is perfecit opus frater Philippus;* mais ces deux derniers mots, qu'on y lisait encore il y a quatre-vingts ans, ont maintenant disparu. Nous savons par les documents conservés dans la sacristie de Sant' Ambrogio que Fra Filippo reçut deux cents livres pour prix de son tableau, qui du reste lui valut quelque chose de plus et de mieux, la faveur de Côme de Médicis. Ce généreux citoyen, charmé de ses talents, le prit en amitié et lui fit peindre une petite *Nativité* pour en orner l'oratoire de son palais, et une madone entre quatre saints pour la chapelle des Médicis, à Santa-Croce. Ces ouvrages sont aujourd'hui, le premier dans la galerie des Offices, qui en possède également le beau dessin original, le second au musée de l'Académie. Quelques petites peintures (*alcune storiette*) furent faites encore par le frère Philippe pour Côme de Médicis, et envoyées en présent au pape Eugène IV, qui s'en montra charmé.

Cependant le bon moine n'avait plus du religieux que l'habit; il était tourmenté par l'amour des plaisirs au point de perdre le goût du travail. Côme, pour lui enlever tout objet de distraction, imagina un jour de l'enfermer dans une cham-

bre du palais de Médicis, mais la claustration ne fit qu'aiguillonner ses désirs, et, s'étant fait une corde avec les draps de son lit coupés en bande, il s'évada par la fenêtre. De quelque temps on ne le revit plus. Côme, l'ayant retrouvé après bien des recherches, se promit de ne plus emprisonner son ami, espérant qu'il aurait plutôt raison de sa folie amoureuse par la liberté que par la contrainte. L'artiste laissé libre exécuta pour Côme dans le palais Médicis (aujourd'hui palais Riccardi) deux panneaux cintrés peints en détrempe qui se font pendant, et qui représentent l'un une Annonciation, l'autre saint Jean environné de plusieurs saints, parmi lesquels il ne manqua pas de mettre saint Côme, le patron de son ami. Dans ces deux peintures d'une exquise délicatesse (aujourd'hui à la National-Gallery de Londres) il reparaît quelque chose de la suavité de Fra Angelico. Les figures y sont entières, mais petites, celles des saints assises sur un banc de marbre dans un jardin, et cette manière de les représenter est toute nouvelle. Il y a aussi un jardin vis-à-vis la chambre modestement meublée où Marie reçoit la visite de l'ange. Les paradis du mondain frère Philippe semblent être pour lui sur la terre au sein d'une nature calme, verte et fleurie.

Parmi les ouvrages de Fra Filippo à Florence, il faut citer le merveilleux tableau qui lui fut commandé par les capitaines de la compagnie d'Or-San-Michele, au prix de 40 florins d'or, pour la chapelle des Barbadori, dans la sacristie de Santo-Spirito, et qui est aujourd'hui au Louvre, où il fut transporté en 1812. Vasari a bien raison, lorsqu'il dit avec une admiration qui jamais ne fut mieux justifiée : « Œuvre rare et que nos maîtres ont toujours eue en grandissime vénération (1) ».

(1) « *Opera rara ed a questi nostri maestri stata sempre tenuta in grandissima venerazione.* »

Ce tableau est, en effet, un des plus beaux qui soient au Louvre. Placé à côté des chefs-d'œuvre de Mantegna dans la salle dite des Sept-Mètres, il ne souffre pas d'un tel voisinage : au contraire Fra Filippo Lippi s'y maintient l'égal des plus illustres maîtres et de Mantegna lui-même. Sa Vierge, debout devant un trône à colonnettes, porte dans ses bras l'enfant Jésus qu'adorent deux saints abbés à genoux, tenant des lys. Elle est entourée d'anges drapés; toutes les figures sont entières. On ne peut donner d'autre qualification que celle de grand peintre à l'auteur d'une pareille peinture. L'ordonnance, le style, la couleur, l'exécution, tout y est beau. C'est avec majesté que la Vierge trône et que l'enfant reçoit les prières de ses adorateurs. Si la composition n'a rien de nouveau, si la symétrie en est traditionnelle et consacrée, en revanche elle est rajeunie par le sentiment élevé et profond que respire tout le tableau. Les anges et les archanges adolescents, qui environnent la Vierge, ont des airs de tête sérieux et nobles, plutôt qu'empreints de cette grâce qui est si souvent un peu banale et sans beaucoup de caractère dans les œuvres de Pérugin. Quant aux figures des saints abbés agenouillés sur le devant, et qui sont vues de profil, on n'en trouverait de plus belles chez aucun des maîtres florentins ou ombriens, sans en excepter les plus grands. La foi, le respect et l'amour sont exprimés sur leurs visages brunis qui portent la trace d'une vie austère : l'un d'eux, celui qui est vêtu d'une dalmatique pourpre, tournant le dos à la lumière, est modelé dans la demi-ombre avec une douceur, une transparence, un *passé,* qui ne se montrent dans l'art, à ce degré de perfection, qu'aux époques de maturité, lorsque déjà sont trouvées toutes les finesses, toutes les adresses de l'exécution. Que dire de la couleur? elle est à la fois séduisante dans le ton local et harmonieuse dans

l'ensemble. Les rouges y sont attiédis, les verts rompus par une teinte d'or qui semble étouffée sous l'émeraude; les bleus sont tendres, et l'accord de tous ces tons avec les ailes des anges, d'un rouge rose, est favorisé par les tons neutres de l'architecture qui forment comme la base de ce coloris à la vénitienne. Mais où se révèle surtout la maîtrise de Fra Filippo, c'est dans le choix des draperies; leurs plis rares, toujours motivés par la forme mais simplifiés par le style, sont ceux des étoffes neuves que les mouvements de la vie n'ont pas usées, n'ont pas froissées, les seules convenables pour les régions du ciel.

En regard de ce magnifique morceau, l'on voit au Louvre un autre tableau attribué à Filippo Lippi, mais qui nous semble bien inférieur, la *Nativité.* La Vierge et saint Joseph adorent l'enfant couché par terre. Le fond représente un paysage avec des ruines sur le premier plan, et plus loin un berger avec son troupeau et des baigneurs. Dans le haut planent deux anges aux ailes déployées, aux mains jointes Soit que cette peinture ait subi de maladroites restaurations, soit qu'on ait substitué une copie à l'original qui fut désigné pour être transporté à Paris en 1812, il est certain que cette Nativité est un ouvrage relativement faible, que le modelé en est vide, surtout dans la figure de l'enfant, que l'exécution en est timide. Aussi MM. Crowe et Cavalcaselle ont-ils pensé que la Nativité prétendue de Filippo Lippi devait être restituée à Pesellino. Un vif intérêt s'attacherait à ce tableau si c'était celui que l'artiste peignit pour orner le maître autel de l'église appartenant aux religieuses de Sainte-Marguerite à Prato, et au sujet duquel Vasari a raconté l'histoire en apparence romanesque, mais cette fois parfaitement véridique, des relations du peintre avec Lucrezia Buti.

Fra Filippo Lippi était, en 1456, chapelain de Santa-Mar-

gherita; à ce titre, il avait toute facilité d'entrer au couvent et de s'entretenir familièrement avec les religieuses. Dans le nombre se trouvaient deux jeunes sœurs, filles d'un citoyen florentin, Francesco Buti, petit mercier, marchand de soie au détail. L'une, Spinetta, était âgée de vingt-deux ans, l'autre, Lucrezia, de vingt et un. Celle-ci était avenante et gracieuse. Le chapelain, la première fois qu'il la vit, en devint éperdûment amoureux; sa passion, dévorée en secret, n'en fut que plus ardente. L'abbesse, Bartolommea dé' Bovacchiesi, ayant eu l'idée, qui peut-être lui fut habilement suggérée par Fra Filippo, de lui faire peindre un tableau pour le maître autel de l'église, le chapelain se mit à l'œuvre avec une telle verve qu'en très peu de temps il eut presque mené à fin sa peinture, à laquelle il ne manquait plus que la tête de la Vierge. Voulant représenter Marie sous les traits adorés de Lucrezia, il demanda à faire le portrait de la jeune nonne d'après nature. A force d'instances, il finit par obtenir la permission de l'abbesse. Une compagne fut donnée à Lucrèce, qui, sans cela, eût été une fille bien mal gardée, car, mise au couvent malgré sa volonté, elle tournait ses pensées vers le monde. Entre l'artiste amoureux et son modèle, qui avait le dégoût du cloître, l'entente était facile. L'occasion d'être un moment seuls se présenta, ou ils la firent naître, et Filippo ayant déclaré son amour, Lucrèce, après une honnête résistance, fit comprendre qu'elle n'hésiterait pas à fuir, si elle en avait les moyens. Une circonstance favorable allait s'offrir : la fête de la Ceinture (*la Cintola*), célébrée chaque année en grande pompe à Prato. Les religieuses sortaient ce jour-là de leur couvent pour aller voir la sainte relique exposée à tous les regards. Grâce à l'affluence extraordinaire des spectateurs et à la confusion qui en résultait, un enlèvement était possible : il fut tenté par Fra Filippo,

qui, profitant de l'attention que les sœurs prêtaient à la cérémonie, réussit à détourner Lucrèce et à l'amener dans sa maison. De cette aventure naquit un enfant qui devait être lui aussi un peintre célèbre, Filippino Lippi (1).

Faire grand bruit de cet événement eût été une imprudence, l'abbesse de Santa-Margherita s'en garda bien, sentant qu'il y avait de sa faute, et que pareille chose ne fût pas arrivée si elle n'eût pas prêté les mains au relâchement de la discipline. De son côté, l'autorité ecclésiastique, pour ne pas donner du retentissement au scandale, aima mieux étouffer l'affaire. Mais, à partir de la disparition de Lucrèce, le désordre se mit dans le monastère. Spinetta Buti suivit l'exemple de sa sœur et l'alla rejoindre chez le peintre. Bientôt, trois autres religieuses s'enfuirent avec les amants secrets qui avaient pénétré dans le couvent : il n'en demeura que trois, car elles n'étaient pas plus de huit, y compris l'abbesse. Deux ans se passèrent, durant lesquels les fugitives goûtèrent les plaisirs du monde. Cependant, soit que leur conduite leur eût laissé des remords, soit qu'elles n'eussent pas la force de résister aux remontrances de l'évêque, elles retournèrent toutes les cinq au monastère, prononcèrent leurs vœux à nouveau le 23 décembre 1459, et reprirent l'habit. La tête voilée, un cierge à la main, elles allèrent s'agenouiller devant l'autel, où Lucrèce put revoir sa propre image dans les traits de la Vierge peinte par Fra Filippo. Étaient présents à la cérémonie Ottavio Guasconi, abbé de Santa-Maria-di-Grignano, Donato de Médicis, évêque de Pistoie, et la religieuse Jacopa de Bovacchiesi faisant les fonctions d'abbesse à la place de Barto-

(1) M. Milanesi, dans son commentaire à la nouvelle édition de Vasari, raconte tout au long l'histoire de Lucrezia Buti; loin de contredire, cette fois, le biographe arétin, il le trouve bien informé, et il complète le récit de Vasari en le rectifiant sur quelques points au moyen de documents trouvés dans les Archives d'État, à Florence.

lommea sa sœur, morte depuis peu. Elles jurèrent toutes solennellement de réformer leurs mœurs, de garder à l'avenir la chasteté (*conversionem suorum morum et castitatem*) et d'observer les règles de leur ordre (1).

Mais la conversion des jeunes sœurs ne fut pas de longue durée. La prison du cloître leur était plus dure depuis qu'elles avaient tâté de la liberté et respiré le grand air. Un an ne s'était pas écoulé que les dérèglements recommencèrent. Les hommes qui avaient eu accès dans le monastère trouvèrent moyen d'y rentrer et les deux sœurs Spinetta et Lucrezia s'évadèrent une seconde fois, en 1461. Cela résulte d'un document des plus curieux, exhumé par M. Milanesi dans les Archives d'État, à Florence, où se trouvent encore les procès-verbaux de l'official de nuit et des monastères. Ces deux magistratures, l'officialité de nuit et l'officialité des monastères, avaient été instituées à Florence, la première au quatorzième siècle, la seconde en 1424. Elles furent réunies au mois d'août 1433. Elles se composaient de neuf personnes, élues chaque année et dont sept devaient être choisies dans les arts majeurs, deux dans les arts mineurs. La juridiction de l'official s'étendait sur les monastères de Florence et des environs jusqu'à une distance de quatre milles. Les diverses magistratures des Florentins, comme du reste celles des autres villes de l'Italie, sans en excepter la plus haute, la Seigneurie, étaient servies par une puissance occulte qui était la police faite par tout le monde, ce qu'on appelait la *tamburazione*. A la porte des offices où siégeaient les magistrats, était suspendue une cassette en forme de tambour, dans laquelle chacun pouvait glisser des dénonciations anonymes. Les citoyens ainsi dressés à l'espionnage contractaient la bassesse

(1) Acte dressé par le notaire Diotajuti Spighi de Prato, cité par M. Milanesi.

de sentiments que suppose un pareil exercice ; ils s'élevaient dans la fourberie, la duplicité, la jalousie, la vengeance. Le règne des délateurs, qui avait déshonoré l'empire romain, survivait aux flétrissures de Tacite ; il s'était continué en Italie jusque dans des cités qui se croyaient libres et qui s'appelaient des républiques ! « Comment se défendre de la calomnie, dit Montesquieu, lorsqu'elle est armée de ce bouclier impénétrable qui est le secret ? »

Une dénonciation trouvée dans le tambour le 8 mai 1461 disait : « On vous fait savoir que ser Piero d'Antonio di ser Vannozzo — c'était un notaire de Prato qui avait le titre de *procuratore* (fondé de pouvoirs, chargé d'affaires) du couvent de Sainte-Marguerite, — a fréquenté et fréquente le monastère de Santa-Margherita, qu'il y a des intelligences secrètes et que de ses œuvres y est né un enfant mâle, il y a deux mois environ. Cet enfant, qu'on a fait sortir nuitamment du monastère, a été porté au Petriccio (au Tour ?) et présenté le matin au baptême. Cela est connu de plusieurs personnes à Prato. On peut s'en assurer quand on voudra. La même chose est arrivée à un autre qui se nomme Fra Filippo. Celui-ci est chapelain du couvent ; l'autre est procurateur, et c'est là leur prétexte pour y entrer. Ledit frère Philippe a eu, lui aussi, un fils mâle d'une nonne qui s'appelle Spinetta. Cet enfant est dans leur maison, il est déjà grand et il a nom Filippino. » On voit que le délateur, qui paraît si bien informé, l'est cependant assez mal, puisqu'il désigne Spinetta comme la mère de l'enfant, au lieu de Lucrèce. Mais cette erreur même prouve que les deux sœurs vivaient sous le même toit avec le chapelain.

Une fois rentré en possession de celle qu'il aimait, Fra Filippo Lippi ne voulut plus se séparer d'elle, et comme l'autorité ecclésiastique le molestait sans doute et le menaçait, il résolut de recourir au pape, par l'intermédiaire tout-puissant

de Côme de Médicis. Côme, qui portait beaucoup d'affection à Filippo Lippi, le recommanda chaudement au saint-père qui était alors Pie II (et non pas Eugène IV comme le dit Vasari par anachronisme) : il fit si bien que le souverain pontife qui avait, lui aussi, une grande partialité pour les hommes de talent, surtout pour les artistes, consentit, afin de faire cesser tout scandale, à ce que Fra Filippo retînt comme sa femme légitime Lucrezia Buti, et, pour lever tout empêchement, il les délia l'un et l'autre de leurs vœux monastiques.

Sauf quelques erreurs, Vasari, cette fois, a été dans le vrai, au moins pour le gros de l'histoire. Le biographe arétin s'est seulement trompé, nous aimons à le croire, lorsqu'il a dit que Fra Filippo ne resta point fidèle à Lucrèce et la négligea pour se livrer librement à ses caprices, car il est prouvé qu'il ne la quitta point et qu'il eut d'elle, en 1465, une fille nommée Alessandra, mariée en 1487 par les soins de son frère Filippino Lippi, l'illustre peintre.

Mais, en dépit de la dispense pontificale, — nous suivons toujours l'intéressant commentaire de M. Milanesi, — la puissance ecclésiastique et l'officialité des monastères ne laissèrent pas tranquille le chapelain marié; il fut destitué de ses fonctions d'aumônier de Sainte-Marguerite, défense lui fut signifiée d'entrer jamais dans le monastère; — suivant toute probabilité, on lui enleva même le titre d'abbé commendataire de l'église paroissiale de San-Quirico, à Legnaja. Il ne lui resta donc, pour soutenir sa famille, que l'exercice de son art. Aussi bien ses talents n'étaient pas, à beaucoup près, sans emploi. Les fabriciens de la cathédrale de Prato, qui depuis huit ans attendaient de lui la décoration du chœur, le pressaient de mettre la dernière main à son œuvre commencée. Fra Filippo s'y reprit avec une nouvelle ardeur et il

la termina en 1465, l'année même où lui naquit la fille dont nous avons parlé.

C'est un des beaux ouvrages de la Renaissance italienne que la décoration du chœur de la cathédrale de Prato. Ce chœur est couvert d'une voûte d'arêtes ogivales dont les arcs retombent sur des pilastres et forment quatre pendentifs. Le mur du fond est percé d'une grande fenêtre à verres de couleur. Le peintre avait à couvrir les deux murs latéraux du chœur et les quatre triangles sphériques formés par les pendentifs. Les murs furent divisés chacun en trois compartiments sur lesquels devaient être peintes à fresque l'histoire de saint Jean-Baptiste patron de Florence et celle de saint Étienne patron de l'église et de la cité de Prato. Fra Filippo commença par les pendentifs; il y peignit en figures colossales les quatre évangélistes, et il mit dans ces figures une grandeur morale indépendante de leur grandeur dimensionnelle; pour en varier encore plus les physionomies, il affecta de représenter en elles les divers âges de la vie, la jeunesse dans saint Luc, la virilité dans saint Mathieu, la vieillesse dans saint Marc, et la décrépitude, en ce qu'elle a de vénérable, dans la personne de saint Jean. Ces figures imposantes, et qui semblent pénétrées de l'esprit divin, font penser aux prophètes que Michel-Ange devait peindre un demi-siècle plus tard, dans le plafond de la Sixtine. Elles ont cela de remarquable que, loin de compter sur la distance à laquelle le spectateur serait placé pour les voir, l'artiste les a rendues avec autant de précision que si l'on avait dû les regarder de près, exprimant les moindres plis de la peau, détaillant les plus petites mèches de cheveux. Mais tout cela d'un pinceau manié franchement, sans petitesse dans l'exécution, sans pauvreté.

Les fresques des murs latéraux, malgré leur dégrada-

tion, sont admirables sous bien des rapports et dignes d'un peintre qui a précédé les plus grands, d'un peintre qui fut admiré et quelquefois imité par Michel-Ange. Personne n'a compris l'ordonnance d'un sujet mieux que Filippo Lippi. Les groupes sont distribués à merveille, avec un art qui se cache sous un parfait naturel. L'espace est rempli sans être encombré. Au lieu de se dérouler avec monotonie dans une direction horizontale, et suivant des lignes parallèles comme dans les fresques de Masaccio, la composition tend à la pyramide et se prête ainsi à des lignes grandes et heureusement variées. C'était alors une innovation, un moyen de rompre la symétrie uniforme des vieux maîtres, que d'introduire du mouvement, de la diversité, dans les spectacles de la peinture. Quelle charmante et vive manière d'agencer les lignes et de grouper les figures, par exemple, dans le morceau si touchant, si expressif, si profondément senti qui représente saint Jean partant pour le désert! Avec quelle tendresse Élisabeth se baisse vers son jeune fils pour l'embrasser! Combien est naïvement gracieuse la tendresse de l'enfant, qui, les mains jointes, dit adieu à sa mère et s'incline comme pour recevoir sa bénédiction! Au-dessus d'Élisabeth se dessinent la figure de Zacharie et celle d'un serviteur qui font monter le groupe en pyramide avec tant de vraisemblance qu'on n'imagine pas que la scène ait pu se passer autrement. Rien de plus juste que l'observation faite par les auteurs de la *New History of painting :* qu'un sculpteur en voyant ce groupe si bien combiné dans ses lignes, si bien pondéré dans ses masses, éprouverait la tentation d'en composer un bas-relief. Il faudrait décrire une à une et répandre par la gravure ou mieux encore par la photographie toutes les autres fresques dont Lippi a décoré le chœur de la cathédrale de Prato : la Nativité du Précurseur, l'imposition du nom qu'on lui donne, sa pénitence

au désert, sa prédication, le festin d'Hérode, la décollation du saint et la remise de son corps à ses disciples. Des beautés sans nombre brillent dans ces fresques, dont la plus intéressante et la plus riche est celle qui occupe le troisième compartiment, sur le mur latéral de droite. Le peintre, divisant l'espace qu'il avait à couvrir, y a figuré successivement plusieurs actions différentes, le *Supplice de saint Jean-Baptiste,* le *Festin d'Hérode,* la *Danse de Salomé, Hérodiade recevant des mains du bourreau la tête du saint,* dont le corps est emporté par les disciples de Jean qui se disposent à l'ensevelir, sans parler du nombre des convives, du chœur des musiciens et des femmes de la cour qui assistent à la fête dans une vaste et somptueuse salle, où l'on en voit deux qui se tiennent embrassées. Le manque d'unité qui résulte de ces actions différentes, dans lesquelles on voit reparaître plusieurs fois le même personnage, est un défaut commun à tous les peintres qui ont fleuri dans la jeunesse de l'art. Mais ce défaut se rachète ici par des qualités charmantes, et d'abord la variété des sentiments exprimés par l'artiste dans cette multitude de figures, l'étonnement, la coquetterie, le plaisir des uns, la douleur des autres, la tristesse d'Hérode contraint par son serment d'ordonner un crime, la haine satisfaite d'Hérodiade, ensuite la sveltesse de Salomé, sa grâce pudique et l'élasticité de ses mouvements, l'intérêt qui s'attache à une architecture bien rendue, le changement du fond à chaque nouvelle scène, enfin la richesse des costumes brodés et semés de pierres précieuses. Et puisque nous parlons de costumes, remarquons que les figures de femmes dans les fresques de Lippi sont coiffées d'une manière qui ne manque ni de caractère ni de style, à telles enseignes que Michel-Ange a imité plus d'une fois ce genre de coiffures, lorsqu'il a peint des sibylles ou des matrones dans la chapelle Sixtine.

L'histoire légendaire de saint Étienne est le sujet des trois compartiments qui occupent le mur latéral de gauche; on y remarque certains caprices d'invention qui annoncent dans le peintre un esprit indépendant, original et par moments bizarre. La mère du saint, dit Monsignor Baldanzi (dans sa consciencieuse *Description des peintures de Lippi, à Prato*) repose dignement sur le lit où elle vient d'accoucher. Elle est assistée par une dame de condition, noblement drapée. A gauche s'ouvre une porte par laquelle entre une jeune personne, une canéphore, qui tient avec grâce sur sa tête une corbeille de présents. Sur le devant est placé un berceau, mal gardé par une nourrice qui dort. Profitant de ce sommeil, un être fantastique, une espèce de satyre qui a des ailes noires et des griffes aux pieds, vient d'enlever l'enfant nouveau-né et lui en substitue un autre, ce que voyant, un jeune garçon paraît tellement saisi du prodige qu'il en reste muet d'étonnement et de peur.

Même singularité dans la continuation de la fresque où l'on voit reparaître le même fantôme au milieu d'un paysage orné de fabriques, et le même enfant, d'abord allaité par une biche, ensuite présenté au prêtre par une jeune femme, aussi gracieuse dans ses mouvements que la canéphore du premier tableau. L'ordination de saint Étienne, les miracles qu'il opère en délivrant de l'esprit malin le fils de son hôte, sa dispute dans la synagogue, sa lapidation et sa mort remplissent les autres compartiments de ces fresques fameuses, fort endommagées d'ailleurs par le temps et par les restaurations qu'elles ont subies. La mieux conservée est celle qui représente le saint sur son lit de mort, gardé par deux pleureuses et entouré de personnages, dont la plupart sont caractérisés comme des portraits. Parmi eux, l'on remarque, d'un côté, le prêtre qui lit les prières des morts, et de l'autre,

Charles de Médicis, fils naturel de Côme, prévôt de la cathédrale de Prato. D'autres portraits non moins intéressants se distinguent dans la foule des assistants rangés au pied du cercueil, notamment les portraits de Fra Filippo lui-même et de son disciple Fra Diamante, qui appartenait aussi à l'ordre du Mont-Carmel.

Plus jeune de vingt-cinq ans que son maître, Fra Diamante fut son collaborateur : il prit part notamment à l'exécution des peintures qui décorent le chœur de la cathédrale. Ces grands travaux furent plus d'une fois interrompus; d'abord en 1461, lorsque Fra Filippo fut mandé à Pérouse à titre d'expert pour estimer les fresques peintes par Benedetto Buonfigli dans la chapelle du Palais communal, ensuite en 1463, quand, pour des raisons qu'on ignore, Fra Diamante fut mandé à Florence par le général de son ordre et emprisonné. Privé de cet aide, Lippi n'avait pas le courage de mettre la dernière main aux peintures du chœur, bien qu'il en fût payé en grande partie. Au mois d'avril de l'année suivante, quatre délégués ayant été élus par les magistrats de la cité pour apurer les comptes de Fra Filippo déclarèrent que les travaux entrepris dans le chœur ne seraient pas terminés, si l'on n'avait recours à la puissante intervention de Messer Carlo de' Medici. L'influence de ce personnage fut en effet décisive; les peintures de Fra Filippo dans le chœur furent complètement finies en 1465, avec l'assistance de Fra Diamante qui était sorti de prison à la prière du patriarche de Florence. Du reste, s'il mit huit années à ce grand ouvrage qu'il aurait pu mener à fin en moins de temps, c'est que, malgré l'éclat de son talent et malgré les profits qu'il en tirait, Fra Filippo était continuellement obéré, surtout depuis qu'il avait perdu le bénéfice de San-Quirico, et ses émoluments de chapelain au monastère de Santa-Margherita. Depuis l'âge

de 33 ans, il avait à sa charge six nièces nubiles qui ne vivaient que par lui. C'est ce qu'il nous apprend dans une lettre écrite à cette époque à Pierre de Médicis, où il lui demande du blé et du vin pour nourrir ses nièces, et, se plaignant du salaire insuffisant que lui offre le sieur Antonio del Marchese, qui lui propose cinq florins par an, c'est-à-dire à peu près le prix d'une paire de culottes, il prie le magnifique Pierre de Médicis de lui faire obtenir des conditions meilleures.

Grâce à la bienveillance et aux puissantes recommandations de ce Médicis, Filippo Lippi fut chargé de peindre le chœur de la cathédrale de Spolète, vers 1446, alors qu'il n'avait plus aucun travail à Prato. Il partit pour Spolète emmenant avec lui son élève Fra Diamante. Celui-ci, brouillé avec les religieux de son ordre qui l'avaient retenu en prison, sollicita la permission de quitter l'habit des Carmes pour prendre celui des moines de la Vallombrosa : en cette qualité, il venait d'être nommé chapelain de Santa-Margherita à Prato, à la place de son maître, lorsqu'il le suivit à Spolète. Les peintures de Fra Filippo et de son collaborateur dans l'abside de la cathédrale sont aussi belles, et, suivant quelques connaisseurs, plus belles encore que celles de Prato. La vie de la Vierge y est retracée dans un sentiment qui tient le milieu entre l'exquise pureté de Fra Angelico de Fiesole et la vérité naturelle de Masaccio, sans parler de quelques traits de ressemblance avec Masolino de Panicale. *L'Annonciation,* par exemple, conçue, pour l'arrangement, comme celle de Fra Angelico, au-dessus de laquelle s'élèvent les arbres d'un jardin, trahit dans la figure de la Vierge une surprise de satisfaction avec une pointe de coquetterie. Les anges qui planent dans la *Nativité* sont dessinés selon l'esprit de Fra Angelico, et la *Mort de la Vierge* rappelle la *Mort de saint Étienne,* à cela près que la scène se passe sur le plateau d'un

paysage rocheux dont les contreforts s'étendent jusqu'au lointain, et où l'on voit une *Assomption*, c'est-à-dire la Vierge reçue dans les bras de son fils, au milieu d'une gloire. La fresque du couronnement qui remplit le haut de l'abside, autrement dit la demi-coupole, est un morceau remarquable qui a été imité par Spagna et par Bernardo Campilia de Spolète. « Le séjour de Fra Filippo à Spolète, disent MM. Crowe et Cavalcaselle, semble avoir inauguré une phase nouvelle dans les États du pape, tandis qu'au contraire la dernière école ombrienne, qui ne porte aucune trace de son influence, a reçu l'empreinte d'un talent inférieur, celui de Benozzo Gozzoli, d'où l'on pourrait conclure que ce talent inférieur était plus à la portée des Ombriens que le style plus noble de Filippo Lippi. » Cette observation ne nous paraît juste qu'à demi, par la raison que l'infériorité de Benozzo Gozzoli ne nous frappe pas à beaucoup près autant qu'elle a frappé les auteurs de la *New History of painting*. Benozzo est un peintre plein d'imagination, de verve, de grâce et de charme, et parmi ceux qui aiment la peinture et qui l'ont étudiée, on en trouverait bien peu qui consentissent à plaindre l'École ombrienne d'avoir été influencée par un artiste aussi aimable, aussi ingénieux, aussi abondant, aussi séduisant que Benozzo Gozzoli.

Avant qu'il n'eût achevé la décoration de l'abside dans la cathédrale de Spolète, Fra Filippo tomba gravement malade sur la fin de septembre 1469 ; il mourut le 8 octobre suivant. Vasari insinue, d'après une vague tradition, que Fra Filippo serait mort empoisonné par les parents de la femme qu'il aimait; mais, comme l'observe le judicieux et dernier commentateur du biographe, M. Milanesi, rien n'est moins vraisemblable, s'il s'agit des parents de Lucrezia Buti. Quelle apparence, en effet, que les frères de Lucrèce eussent attendu,

pour venger l'injure faite à leur sœur, qu'elle devînt la femme légitime du peintre ! Comme Vasari ne nomme point la personne dont Fra Filippo était amoureux, la *donna amata* dont il parle pouvait être une femme de Spolète dont le peintre, toujours emporté par ses passions, aurait obtenu ou du moins sollicité les faveurs.

Quoi qu'il en soit, lorsque les Florentins apprirent la mort de Filippo Lippi, ils exprimèrent le désir de faire transporter son corps à Florence pour l'inhumer solennellement à Santa-Maria-del-Fiore où étaient ensevelis déjà d'autres fameux artistes. Laurent de Médicis, leur ambassadeur auprès du pape Sixte IV, fut chargé d'aller à Spolète demander les restes de Fra Filippo ; on lui répondit que Florence, qui avait vu naître dans son sein tant d'hommes excellents et fameux, ne devait rien envier à la ville de Spolète, qui en possédait si peu, et la chose en resta là. Mais Laurent de Médicis voulait honorer la mémoire de Fra Filippo en lui élevant un beau mausolée, et il ne trouva rien de mieux que d'en confier le soin au fils du défunt, Filippino Lippi, qu'il avait mandé à Rome pour des peintures à exécuter dans une chapelle du cardinal de Naples. En passant à Spolète, Filippino fit ériger à son père un tombeau de marbre au-dessus de la sacristie, sous l'orgue de l'église que l'illustre moine avait décorée. Ce tombeau coûta cent ducats d'or à Laurent de Médicis qui fit graver sur le marbre une épitaphe d'une élégante latinité, composée par Ange Politien.

CHAPITRE XI.

Les graffiti du dôme de Sienne. — Origine des pavements gravés. — Succession des artistes attachés à ce travail : Domenico di Niccolò del Coro, Paolo di Martino, Pietro del Minella, Matteo di Giovanni Bartoli et Urbain de Cortone, Bartolommeo del Guasta, Neroccio di Landi, Antonio Federighi, Domenico Beccafumi, etc. — Considérations sur le *graffito* employé comme pavement.

L'étude des *graffiti* qui forment le pavement du dôme de Sienne doit être ici placée en raison de leur date. On ne saurait trop dire si cette décoration est du domaine de la peinture, de la marqueterie ou de la gravure. Mais c'est une des merveilles de l'église. Les figures gravées sont si belles, pour la plupart, qu'on n'ose y mettre les pieds; sauf quelques jours dans l'année, la fabrique les fait couvrir d'un plancher qui les protège contre le piétinement des visiteurs. Pour connaître dans tous leurs détails ces *graffiti*, que des maîtres du quinzième siècle ont entaillés dans les dalles du pavé d'un trait grandiose et résolu, d'un style rude et fier, il faut avoir la chance d'arriver à Sienne un jour de fête, un de ces jours rares où l'on enlève le plancher mobile qui recouvre d'ordinaire les pavements du dôme.

Le *graffito* signifie au propre *égratignure;* c'est une incision que l'on fait dans la pierre ou dans le marbre pour y dessiner des ornements ou des figures. On y procède de diverses façons. La plus simple consiste à prendre une dalle de marbre, à laquelle on donne la forme voulue et sur laquelle on trace avec un ciseau (*collo scarpello*) un dessin dont les con-

tours seront remplis de stuc noir. C'est à proprement parler ce qu'on nomme un *graffito.* Mais dans les bordures d'enjolivement, dans les frises décoratives, on en use un peu autrement; on rapproche deux ou plusieurs marbres de diverses couleurs, à peu près suivant la manière dont on pratique la marqueterie, la *tarsia;* puis, pour donner plus de ressort aux figures, on les détache sur un fond noir.

Dans la suite, tout en conservant l'habitude de graver ou, si l'on veut, d'égratigner des sujets sur les dalles, on commença d'introduire dans les ornements et les frises des effets de perspective au moyen de marbres naturellement colorés, et de marier ainsi le *graffita* avec la *tarsia,* la gravure avec la mosaïque, afin de rendre plus riches et plus variées ces bordures, en y figurant des lions, des cerfs, des animaux de toute espèce et des enfants. Ce dernier mode, qui est précisément celui qu'inventa Domenico Beccafumi, consistait à se servir de marbre blanc pour les clairs, d'un marbre gris, avec ses dégradations naturelles, pour les demi-teintes et les ombres, fortifiées au besoin par des traits de ciseau, et enfin de marbre noir dans les parties profondément obscures. Cela donnait à ce genre de travail l'apparence d'un camaïeu peint, ou d'un carton fait en clair-obscur avec du charbon et du blanc sur un fond de couleur bise.

De tous ces procédés, le plus simple, le plus ancien, est aussi le meilleur. La première application qu'on en fit au dôme de Sienne date de la fin du quatorzième siècle, d'environ 1380. Selon Vasari, l'invention en serait due au peintre Duccio de Sienne; mais ce peintre était mort quelque cinquante ans avant qu'il soit fait mention d'un travail de ce genre dans les plus vieux documents, lesquels ne remontent pas au delà de 1369. L'invention des marbres gravés doit remonter aux temps antiques. Il est certain, en tous cas, que dans nos mo-

numents français du douzième et du treizième siècle, notamment dans l'église de Saint-Menoux, près de Moulins, dans l'ancienne cathédrale de Saint-Omer et dans l'église abbatiale de Saint-Denis, se trouvaient des dallages gravés d'un beau caractère. A Sienne, la décoration du pavement a commencé par de grandes figures de la Tempérance, de la Justice, de la Force, gravées simplement à larges traits. Il semble que la nécessité de s'en tenir aux hachures essentielles ait été favorable à la grandeur du style, tant il est vrai que le style est l'ennemi du détail. Ces figures sont entourées d'une frise de chevrons et d'épines qui leur fait une bordure élégante.

Viennent ensuite, dans l'ordre chronologique, des personnages de la Bible, *Samson, Josué, Salomon,* les *Rois des Amorréens,* l'histoire de la délivrance de Bétulie, qui sont, tous, des morceaux exécutés au quinzième siècle.

Il n'en est pas des inventions en matière d'art comme des découvertes scientifiques. Celles-ci se suivent, se continuent, s'engendrent l'une l'autre, se complètent et vont se perfectionnant sans cesse. Au contraire les nouveautés introduites dans le domaine des arts décoratifs produisent d'ordinaire leurs plus beaux fruits dès l'origine de l'invention. Il est rare que les novateurs, en ce genre, n'atteignent pas du premier coup à ce que leur idée peut enfanter de plus brillant. Nous pourrions citer plus d'un exemple : l'inventeur de la gravure en manière noire, qui fut le prince Rupert, neveu de Charles Ier, arriva d'emblée à produire en ce genre de gravure un chef-d'œuvre qui n'a pas été dépassé. Dans l'art céramique, les plus anciens vases chinois, les plus anciens vases grecs sont les plus beaux, les mieux ornés, ceux que l'artiste a décorés d'après le principe de décoration qui se présentait de lui-même à l'esprit et qu'on n'avait pas songé encore à perfec-

tionner. Les premiers inventeurs du tapis l'ont compris sur-le-champ comme devant présenter l'image d'un gazon fleuri, de nature à adoucir la marche et à reposer la vue. C'est en ajoutant des éléments étrangers à la décoration naturelle que l'on a corrompu l'art des fabricants de tapis. De même en voulant enrichir le *graffito* par des dessins en clair-obscur, et même par une addition de couleurs, on a détruit la simplicité primitive des dalles gravées, on a décoré à contre-sens ce qui était orné discrètement et avec grâce.

Contrairement à ce que disent les guides, qui volontiers se copient l'un l'autre, les meilleurs pavements dans le dôme de Sienne sont les plus anciens, et spécialement ceux des quatorzième et quinzième siècles. Les archives de Sienne compulsées par M. Gaetano Milanesi nous ont conservé les noms des artistes qui ont donné les dessins du pavement. Ces noms méritent de trouver place dans notre histoire de la Renaissance, en particulier celui de Matteo di Giovanni Bartoli, qui a donné la composition des plus magnifiques dalles du dôme, la *Délivrance de Bétulie* et le *Massacre des Innocents,* dalles placées dans le bras gauche du transept. Au lieu de modeler en clair-obscur les figures de ces compositions fièrement dessinées et pleines de mouvement, Matteo di Giovanni s'est contenté d'en tracer les contours et d'en ressentir les traits intérieurs, sans aucune indication d'ombre et en opposant un fond noir à ses plates peintures, ou plutôt à ses plates images. Il n'y a qu'un peintre de haute lignée qui ait pu dessiner avec une grandeur si farouche, d'un style si incisif, si serré, si voulu, les cavaliers assyriens poursuivis par les Israélites après la mort d'Holopherne, se précipitant les uns sur les autres dans le plus affreux désordre, les hommes et les chevaux renversés, l'impétuosité irrésistible des vainqueurs, l'épouvante des vaincus. Pour les armures, les casques, les boucliers, l'artiste

semble s'être inspiré des reliefs de la colonne Trajane, mais ses chevaux sont moins lourds que ceux de la sculpture romaine impériale; ses armes paraissent plus finement ciselées; la pesanteur du dessin romain a fait place à des contours plus déliés, à des accents plus fins, à des formes plus nerveuses. Dans le fond de la gauche, se hérissent les fortifications de Bétulie, et dans le fond de la droite se dressent les tentes de l'armée assyrienne; mais le dessinateur, tout en donnant des proportions moindres aux figures qui sont censées dans l'éloignement, a évité les effets de perspective, il s'est bien gardé de creuser dans son pavement des profondeurs fictives.

Il y a quelque incertitude sur la question de savoir si ce magnifique et précieux travail doit être attribué à Matteo di Giovanni ou à Urbano de Cortone. Ce qui est certain, c'est que Matteo di Giovanni est l'auteur incontestable du *Massacre des Innocents,* dont nous allons parler, et que, malgré la ressemblance de style qui existe entre ce nouveau morceau et la *Délivrance de Bétulie,* on croit reconnaître un peu plus d'ancienneté ou, si l'on veut, un peu plus d'archaïsme dans ce dernier dessin que dans le premier, et, de fait, il y aurait, d'après les documents, un intervalle de huit années de l'un à l'autre.

Cette composition tragique du *Massacre des Innocents* est une des plus belles qu'on puisse voir. Botticelli, Luca Signorelli, Mantegna ne l'eussent pas mieux conçue, ni plus fortement sentie. Tout est puisé dans le sentiment de la nature, mais dans un sentiment élevé et noble qui touche au grand style. Les mères se défendent avec fureur; elles arrachent leurs enfants aux soldats qui, sous les yeux d'Hérode surveillant lui-même l'exécution de ses ordres, vont les égorger ou les écraser, quoique sans colère et même à contre-cœur. Sous les draperies de ces femmes exaspérées, draperies agitées par

la violence du geste et par les élans du désespoir, on voit les formes de leur corps, on les devine.

L'art n'est pas arrivé encore à ce langage d'une rhétorique superbe qui fut celui de Raphaël. Les soldats d'Hérode n'ont pas encore cette suprême élégance de mouvement, ni les mères cette noblesse dans la désolation qui substituent à l'expression du vrai le sentiment du beau; cependant il n'y a rien de vulgaire dans l'exaspération de ces femmes auxquelles on arrache leurs nouveau-nés. Elles conservent au sein même de la plus horrible douleur une dignité involontaire, et une certaine grandeur résiste en elles aux déchirements de l'amour maternel, aux transports mêmes de la fureur.

Le théâtre de l'action est un péristyle du palais d'Hérode Le drame se passe sous des arcades bysantines, c'est-à-dire retombant sur des colonnes isolées; au-dessus des arcs règne une large frise tout à fait admirable et d'une invention singulière. Cette frise est percée de fenêtres rondes, à balustrades, et de ces fenêtres les habitants du palais assistent au spectacle des Innocents massacrés. Mais, d'une baie à l'autre, la frise est ornée de figurines dans le goût des arabesques antiques. Ce sont des batailles de cavaliers contre les centaures, des satyres qui portent des enfants ou qui enlèvent une nymphe, d'autres qui transportent sur leurs épaules des faunes ivres; d'autres qui frappent des animaux abattus, d'autres enfin qui s'enfuient sur des chevaux dignes de figurer dans un bas-relief athénien; mais ici aucun relief n'est exprimé sur ces personnages de la fable antique. L'œil ne perçoit que leur silhouette de marbre blanc sur fond noir. Ajoutez que ces figurines, ces frises, ces colonnes corinthiennes et les médaillons qui remplissent le tympan des arcs n'ont rien qu'on soit surpris de rencontrer dans le palais d'Hérode l'Ascalonite, lequel est

représenté sur son trône, présidant au massacre, qu'il commande d'un geste impérieux.

Matteo di Giovanni Bartoli n'est pas le seul maître du quinzième siècle qui se soit illustré dans les pavements du dôme de Sienne. Avant lui, dès 1423, Domenico di Niccolò del Coro avait entaillé le *Combat de David contre Goliath*. Avant lui, en 1426, Paolo di Martino avait buriné dans le marbre le sujet de Josué et des cinq rois Amorréens, pris dans la caverne de Maceda. Avant lui enfin, en 1447, Pietro del Minella, sculpteur renommé, avait gravé sur les dalles l'histoire d'Absalon, à laquelle il avait donné de la clarté et du ressort par la simple franchise des oppositions. Mais dans le temps même où florissait Matteo di Giovanni, vers 1480, l'art du *graffito* était arrivé à sa perfection. Les dessins de Bartolommeo del Guasta, celui représentant l'expulsion d'Hérode, celui des deux aveugles, par Antonio Federighi — duquel il existe à Sienne de belles sculptures, — les grandes figures de sibylles tracées avec de larges hachures, qui accusent fortement les plis significatifs de la draperie, les traits essentiels, les ombres sommaires, tous ces dessins, disons-nous, sans parler des intéressantes bordures exécutées par le Calabrone et par Cristofano di Pietro, dit le Quarantotto, sont dignes des contemporains, nous devrions dire des émules de Mantegna, mais aucun d'eux n'a autant approché de ce maître illustre que Matteo di Giovanni dans le *Massacre des Innocents*, Bartolommeo del Guasta et Neroccio di Landi dans les figures de la Sibylle Tiburtine (*Alburnea*) et de la Sibylle Hellespontique. De l'une à l'autre de ces figures, il y a la même différence qu'entre un dessin anguleux de Martin Schoen ou d'Albert Dürer et un trait souple de Raphaël.

Il faut le dire pourtant : Matteo di Giovanni a commis une faute en essayant de mettre en perspective le palais d'Hérode

et de creuser ainsi fictivement le pavé; mais cette faute ne l'empêche pas d'être, dans les ouvrages dont nous avons parlé, bien supérieur à Domenico Beccafumi, comblé d'éloges par Vasari, pour avoir, dit-il, amélioré de beaucoup ce genre de décoration (*molto quell' opera migliorare*). Cette prétendue amélioration consiste à donner aux figures les apparences du relief, en employant pour le clair, l'ombre et la demi-teinte, des marbres blanc, bis et brun, et en augmentant au besoin la différence de ces trois tons par des incisions plus ou moins profondes; or il est sensible que le mieux a été, cette fois encore, l'ennemi du bien, car il n'est rien de plus malencontreux que de feindre des figures ou des objets en relief couchés par terre, c'est-à-dire se détachant d'une surface horizontale, qui est le sol sur lequel on va marcher! Ce n'est pas seulement dans l'intention que Domenico Beccafumi a été malavisé; le style de ses figures ne vaut pas mieux que la pensée qu'il a eue de les feindre en relief. L'esprit tout plein de ces phrases pittoresques que les peintres de son temps avaient apprises par cœur et dont Vasari lui-même avait la mémoire meublée, Beccafumi a eu le tort d'affadir son modèle par des demi-teintes, d'accuser des plans multiples et de produire l'effet d'une grisaille estompée là où convenaient si bien les grandes lignes d'une écriture tranchante et fière, sans transitions molles, sans atténuation de teintes, là, disons-nous, où l'on désirerait des accents comme ceux qu'a mis Mantegna dans ses fameux cartons du *Triomphe de Jules César,* ou, sans aller plus loin, comme ceux que Matteo di Giovanni a imprimés dans le *Massacre des Innocents.*

On doit convenir que le *graffito* convient beaucoup mieux à la décoration d'une muraille qu'à l'ornement du sol. Sur la surface verticale d'un mur, on ne procède point par entailles gravées dans la pierre; on commence par revêtir la ma-

çonnerie d'un enduit de sable et de chaux auquel on a mêlé de la cendre de paille brûlée pour donner au mortier un ton noirâtre. Lorsque la couche est sèche, on y passe une teinture blanche de chaux délayée dans de l'eau de colle, et sur cette teinture on calque par les moyens ordinaires, c'est-à-dire avec un patron dont les contours sont piqués de manière à laisser passer une poussière de charbon pilé qui indique sur le blanc du mur les traits du dessin projeté. Cela fait, le peintre, avec une pointe, fixe le dessin sur la teinte blanche; ensuite, au moyen de plusieurs pointes réunies en manière de fourchette, il marque les ombres de son dessin avec des hachures parallèles, qui découvrent par place la couche noire de mortier ménagée au-dessous. L'artiste obtient ainsi un dessin en clair-obscur, c'est-à-dire en noir et blanc. Ce procédé expéditif, plus simple encore que la fresque, fut employé au seizième siècle par deux élèves de Raphaël, Mathurin et Polydore de Caravage, l'un florentin, l'autre milanais, lesquels exécutèrent à Rome leurs fiers camaïeus sur bien des façades de maisons, d'églises et de palais. Si leurs ouvrages ont péri, c'est par la main des hommes plutôt que par l'action du temps; mais on peut dire qu'ils subsistent encore, en leur intégrité, dans les estampes gravées par Cherubini, Alberti, Galestruzzi, Laurenziani, Georges Ghisi dit le Mantouan, Stefano della Bella (que nous appelons en français Étienne La Belle) et par Golzius, qui, malheureusement, a quelque peu maniéré le dessin original. On peut voir dans ces gravures tout le parti qu'un peintre peut tirer du graffito pour la décoration des murailles.

Quelle que soit la beauté des *graffiti* de Sienne, ces « nielles démesurées », comme les appelle Cicognara, ont le grave inconvénient de ne pouvoir être bien vus que par un spectateur qui serait placé dans le haut d'une tribune. Le seul fait

qu'on est tenu, à cause de leur beauté même, de les protéger par un plancher mobile, accuse l'inconvenance du procédé, en ce qui touche son application aux surfaces horizontales d'un pavement. Aussi nous souvient-il qu'en parcourant le dôme de Sienne, cette église somptueuse et grave qui inspire le recueillement par l'abondance et la magnificence de ses trésors, nous marchions sur la pointe des pieds par respect pour des pavements aussi précieux, nous faisions le tour des dalles gravées, et involontairement nous parlions à voix basse. Pendant que nous regardions dans un endroit obscur la solennelle figure, drapée à grands plis, de la Sibylle Hellespontique, nous vîmes tout à coup s'ouvrir à côté de nous une porte de bronze, par laquelle nous arrivait un vif rayon de lumière, c'était la porte de la Bibliothèque du dôme, de cette célèbre *Libreria,* décorée des grandes fresques de Pinturicchio dont Raphaël fut ici le collaborateur. Le soleil couchant, le soleil de cinq heures remplissait en ce moment la Bibliothèque et en éclairait les peintures de sa lumière dorée. Ce fut la fin d'une journée consacrée entièrement à l'admiration d'une cathédrale dans laquelle ont travaillé presque tous les grands maîtres de la Renaissance italienne, Nicolas Pisano et Jean son fils, Arnolfo, l'architecte à jamais illustre du dôme de Florence, Pietro Lorenzetti, qui a décoré le *Campo-Santo* de Pise, Raffaello Vanni, Jacopo della Quercia, Donatello, Bernardino Pinturicchio, Raphaël d'Urbin, et enfin Michel-Ange.

CHAPITRE XII.

Andrea del Castagno et Domenico Veneziano.

Les deux noms d'Andrea del Castagno et de Domenico Veneziano ne sauraient être passés sous silence à cause de la célébrité spéciale qui s'attache à ces deux artistes, dont le premier passe pour avoir été l'assassin du second. Ce qui a illustré Andrea del Castagno et Domenico Veneziano, ce n'est pas tant la beauté de leurs ouvrages que le retentissement donné par les historiens et les biographes au récit infamant de Vasari, touchant la mort violente de Domenico.

Disons d'abord quels furent ces deux peintres, et voyons s'il est des circonstances dans leur vie qui rendent vraisemblable l'accusation portée par Vasari contre l'un d'eux.

Comme Giotto, comme tant d'autres grands artistes, Andrea était sorti de la condition la plus obscure. Son nom del Castagno lui venait du petit village où il était né, vers 1390, dans le Mugello, sur le territoire de Florence. Orphelin dès son bas âge, il gardait les moutons d'un de ses oncles, lorsqu'un jour, surpris par une averse, il se réfugia dans une maison où un de ces peintres ambulants qui courent les campagnes était occupé à peindre l'oratoire d'un paysan. Le petit pâtre, en regardant travailler l'artiste, fut saisi d'une telle admiration et d'un si violent désir d'imiter ce qu'il voyait faire, qu'il se mit à tracer sur les murailles des figures barbares, tantôt avec un charbon, tantôt à la pointe de son couteau. L'ardeur de cet enfant à égratigner les pierres et à

charbonner les murs attira l'attention d'un gentilhomme florentin, Bernardetto de' Medici, qui avait ses propriétés près de Castagno. Il interrogea le petit Andrea, qu'on appelait déjà *Andreino,* diminutif qui semble indiquer en lui un garçon aimable, et il l'emmena bientôt à Florence pour le mettre en apprentissage chez un des meilleurs peintres du temps, on ne sait lequel : probablement Masaccio, alors occupé à décorer de fresques la chapelle des Brancacci, au Carmine. Les commencements du jeune apprenti furent pénibles. Il nous apprend lui-même, dans une déclaration faite aux officiers du cadastre en 1430, que, bien qu'il possédât une hutte et deux petites pièces de terre à Sant' Andrea, à Linari, il était très pauvre (*poverissimo uomo*); qu'il avait passé quatre mois à l'hôpital de Santa-Maria-Nuova, qu'il n'avait à Florence ni maison, ni lit, ni mobilier, et qu'il serait obligé, s'il retombait malade, de retourner à l'hôpital.

La pauvreté d'Andrea ne l'empêcha point d'apprendre son art et de s'y distinguer. Il dessinait d'un style rude et robuste, avec plus de hardiesse que de correction. Il donnait du mouvement à ses figures, et à ses airs de tête quelque chose de sérieux et même de terrible; il savait tirer parti de la perspective pour mettre un intérêt optique dans ses compositions et y feindre des profondeurs; mais sa couleur était crue, âpre, sans harmonie. Ses premières peintures furent exécutées à fresque dans le cloître de San-Miniato. Elles ont péri ainsi que d'autres ouvrages dont il orna le monastère de Saint-Benoît, hors la porte Pinti ; ceux-ci furent détruits lors du siège de Florence au seizième siècle. Les œuvres de sa main que l'on a conservées ou retrouvées sous d'anciens badigeons sont deux Crucifiements dans le monastère *degli Angeli* à Florence, et les peintures qui décoraient une grande salle dans la villa Pandolfini à Legnaja. Le premier de ces Cru-

cifiements représente le Christ en croix entre la Vierge et saint Benoît d'un côté, saint Jean et saint Romuald de l'autre, avec la Magdeleine au pied de la croix; le second, les mêmes personnages, moins la Magdeleine. On trouve dans les figures de l'un et de l'autre un grand fonds de vulgarité, une expression grimaçante jusqu'à la caricature, des mains crispées comme elles le seraient par l'épilepsie. Castagno, selon la juste remarque de M. Cavalcaselle ne connaît du tragique que les signes extérieurs; il n'en sait que les contorsions visibles. Les douleurs intimes, il est incapable de les peindre. Les plis de ses draperies sont raides comme ceux du papier, et sa manière de rendre les extrémités manque absolument de finesse; sa couleur est une détrempe liquide, d'une teinte sombre et dure, appliquée sans aucune notion des lois de l'harmonie. Les chairs, jaunes dans le clair, sont rembrunies dans les ombres par un frottis terreux superposé qui laisse entrevoir le ton de dessous. Cette manière de procéder ressemble à celle qui distingue Piero della Francesca, et ce n'est pas le seul trait de ressemblance entre le peintre d'Arezzo et Andrea.

Pour ce qui est des peintures décoratives exécutées par Castagno dans la villa Pandolfini, depuis longtemps on les croyait perdues, parce que, depuis Vasari, personne n'en avait parlé, et parce que la villa Pandolfini, ayant été transformée en une métairie, n'était plus visitée par personne. Couvertes d'un badigeon sur trois des quatre murs de la salle, elles existaient du moins sur le quatrième, et ce fut un artiste, M. Emilio Burci, qui en signala l'existence aux derniers commentateurs de Vasari. Sur ce mur non blanchi étaient peintes dans des niches feintes les figures de héros historiques ou légendaires. D'abord Filippo Scolari dit Filippo Spano, vainqueur des Turcs, Farinata degli Uberti, libérateur de sa pa-

trie, Niccolo Acciajuoli, grand sénéchal du royaume de Naples, ensuite les trois poètes de l'Italie, Dante, Pétrarque et Boccace, enfin la sibylle de Cumes et la reine Esther, celle-ci représentée en demi-figure sur une porte percée au milieu de la paroi. Ces peintures de Castagno, un peu plus grandes que nature, furent détachées du mur à la demande du gouvernement toscan, transportées sur toile, et on les voit aujourd'hui au Musée national établi dans l'ancien palais du Podestat, dit le *Bargello*. C'est là que nous les avons vues naguère. Elles ont quelque chose de farouche dans la physionomie et quelque chose de sauvage dans l'exécution. Le jugement qu'a porté Vasari sur Andrea est ici pleinement justifié. Les airs de tête sont graves jusqu'au terrible, même dans les figures de femmes. La couleur est violente et crue, mais le dessin ne manque pas de style et de résolution dans sa rudesse. En les voyant dans la grande salle obscure dont ils ornent maintenant les trumeaux, on croit avoir affaire avec quelque peintre énergique, fier et barbare des temps primitifs, à quelque descendant de Cimabuë que l'histoire aurait oublié; cependant, ces peintures répondent bien à l'idée qu'on se fait d'Andrea del Castagno d'après ce qu'en dit son biographe, et d'après la fresque de sa main qui subsiste encore à Santa-Croce, saint Jean-Baptiste et saint François dans une niche. Cette fresque se distingue néanmoins des figures provenant de la villa Pandolfini par un réalisme minutieux dans le rendu des chairs émaciées de saint François et dans la vérité à outrance avec laquelle sont modelées les formes nues de saint Jean-Baptiste. Celui-ci est un rustre mal peigné dont la peau ridée, les os saillants, les muscles et les veines sont exprimés pauvrement et dans un esprit qui est le contraire du style, tandis que les héros et les sibylles de la villa Pandolfini devaient avoir, quand ils étaient

placés à la hauteur voulue, un certain air de grandeur, devenu gros et lourd maintenant qu'on les voit de près.

Mais encore une fois, si Andrea del Castagno est devenu célèbre, c'est moins par la supériorité de son talent que par le crime horrible qu'il aurait commis avec les circonstances les plus aggravantes. On en connaît le récit, tant de fois répété depuis Vasari par les biographes et par les écrivains en quête d'anecdotes à sensation. Nous n'avons ici qu'à le rappeler en le résumant. Andrea, ayant obtenu de peindre une partie de la principale chapelle de l'hôpital Santa-Maria-Nuova, s'y trouva en concurrence avec Alessio Baldovinetti et Domenico Veneziano (ou de Venise) qui étaient chargés des autres parties du travail. Ce dernier avait été conduit à Florence par le désir d'y exploiter une nouvelle méthode, la peinture à l'huile, dont le secret lui avait été révélé par Antonello de Messine. Chacun s'étant mis à l'œuvre, Andrea peignit pour son compte une *Annonciation,* une *Présentation de la Vierge au temple,* pendant que Domenico Veneziano peignait de son côté à l'huile la *Visite de Joachim à sainte Anne*, la *Naissance de la Vierge et son mariage*. Jaloux du succès qu'obtenait Domenico avec son nouveau procédé de peinture, Andrea, homme violent et brutal, cependant capable de feindre la bonté et la bonne humeur, résolut de se défaire de son rival, mais après qu'il lui aurait arraché son secret. Pour cela, il chercha d'abord à gagner son amitié, et comme Domenico était affable et doux, qu'il aimait la musique et se plaisait à jouer du luth sous les fenêtres des femmes qu'il courtisait, Andrea se fit son compagnon de sérénades, lui témoigna une affection croissante, l'amusa de ses plaisanteries, et fit si bien que Domenico lui enseigna cette manière de peindre à l'huile qui était alors inconnue en Toscane.

Un soir d'été, Domenico ayant pris son luth comme à l'ordinaire, sortit de Santa-Maria-Nuova sans être accompagné d'Andrea qui disait avoir à dessiner dans sa chambre. Celui-ci s'était déguisé; armé d'une massue de plomb, il alla guetter son camarade et, l'ayant rencontré dans un lieu obscur, il fondit sur lui et le laissa pour mort sur la place, puis il s'en retourna chez lui où il se remit à dessiner. Le bruit de ce meurtre s'étant bientôt répandu, Andrea, auquel on avait couru en porter la nouvelle, poussa des cris de désespoir; il courut sur le lieu de l'assassinat, se jeta sur le cadavre de son ami, de son frère, comme il l'appelait, et ce fut dans ses bras que Domenico rendit l'âme. Quel était l'auteur du crime? on ne l'aurait jamais connu si Andrea, au moment de mourir, ne l'eût pas avoué à son confesseur.

Tel est le récit de Vasari, et, comme pour en corroborer la vraisemblance, il ajoute qu'Andrea, dans la peinture qu'il avait exécutée à Santa-Maria-Nuova avec Domenico, s'était représenté lui-même avec la figure de Judas, car il avait, dit-il, le masque et le cœur d'un traître (*come egli era nella presenza e ne' fatti*).

C'était dans l'histoire de l'art une page honteuse que la révélation d'un crime aussi noir. Il était donc bien naturel que les commentateurs du biographe qu'ils avaient tant de fois pris en faute se donnassent la peine de vérifier si Andrea del Castagno avait mérité son infâme réputation. Dans la nouvelle édition de Vasari que M. Milanesi a publiée à Florence, cet écrivain aussi scrupuleux qu'il est expert dans les choses d'art a cherché à réhabiliter la mémoire d'Andrea del Castagno, et, à notre sens, il y a parfaitement réussi.

Avant tout, pour déblayer le terrain de l'accusation, il cherche à prouver, par une argumentation serrée, d'abord que

la peinture à l'huile n'est pas une invention moderne, que ceux qui en ont parlé dès le onzième siècle, comme le moine Théophile, et même bien plus tôt, comme Héraclius, laissent entendre que c'était une chose connue, pratiquée avant eux; ensuite qu'Antonello de Messine, à supposer qu'il ait été le premier à introduire ce genre de peinture en Italie, ne l'a point enseigné à Domenico Veneziano puisqu'il n'aurait pu le faire que lors de son séjour à Venise, qui eut lieu une première fois en 1445, lorsque Domenico était établi depuis plusieurs années à Florence, une seconde fois en 1470, lorsque Domenico était mort depuis neuf ans; que la seule peinture authentique de Domenico, celle qui est maintenant dans la galerie des Offices, est une peinture en détrempe, que dans les œuvres d'Andrea del Castagno l'on ne trouve non plus aucune trace de cette peinture à l'huile dont il aurait surpris le secret à Domenico Veneziano, que l'atroce haine conçue par Andrea del Castagno contre son ami, haine qui s'expliquerait à la rigueur s'il était prouvé qu'ils ont travaillé en concurrence et dans le même temps à quelque ouvrage considérable, ne s'explique plus dès qu'il est prouvé par des documents irrécusables que six ans s'écoulèrent entre le moment où Domenico acheva ses peintures à Santa-Maria-Nuova et celui où Andrea commença les siennes; que du reste, s'il est vrai qu'Andrea, selon le dire de Vasari, se croyait supérieur à Domenico dans cette partie si essentielle de l'art, qui est le dessin, on comprend encore moins qu'il ait été jaloux de son rival jusqu'à lui donner la mort.

Le savant commentateur ne s'en tient pas là, et il entre ensuite dans un ordre de preuves qui lui paraissent décisives et le sont en effet. D'une part, les registres mortuaires tenus par les médecins et apothicaires de Florence et conservés dans les archives locales constatent qu'Andrea del Castagno mourut

à l'âge de soixante-six ans, le 19 août 1457, et qu'il fut inhumé dans l'église des Servites. D'autre part, trois documents authentiques sont produits par M. Milanesi, dont les deux premiers faisaient conjecturer que Domenico était mort postérieurement à 1460, et dont le troisième rend absolument certain ce qui n'était encore que très probable.

Comme nous l'avons raconté dans le chapitre consacré à Fra Filippo Lippi, la seigneurie de Pérouse, ayant donné à peindre, en 1454, à Benedetto Buonfigli, une partie de la chapelle du Palais public, était convenue avec lui qu'une fois son travail terminé, on le soumettrait à l'expertise de trois peintres : savoir Fra Angelico de Fiesole, Domenico Veneziano et Filippo Lippi. Quand vint le moment d'arbitrer le prix des peintures, l'expert mandé à Pérouse fut Fra Filippo, qui fit son estimation le 14 septembre 1461. Or, si des trois experts désignés dans le contrat, le dernier nommé fut celui qu'on fit venir, cela tenait à ce que Fra Angelico était mort six ans auparavant et à ce que Domenico lui aussi avait cessé de vivre, car il n'est pas vraisemblable que, s'il eût vécu, on ne l'eût pas appelé comme arbitre, lui que la seigneurie de Pérouse connaissait bien depuis qu'il avait exécuté pour elle des peintures dans cette ville.

Le second document sur lequel se fondaient les conjectures de M. Milanesi est la dédicace faite à Sforza, duc de Milan, par Filarète, de son *Traité d'architecture* resté manuscrit. En proposant au duc les artistes qui étaient capables d'orner de peintures ou de sculptures le palais qu'il avait dessiné et qu'il nommait la *Sforziade,* Filarète nomme ceux qui sont morts depuis peu : Giacomo della Quercia, Masaccio, Masolino, l'Angelico et autres. Puis, continuant à parler des peintres, il ajoute : trois autres des meilleurs sont aussi morts fort récemment (*ancora nuovamente*) savoir : Domenico *de Vinegia,*

Francesco di Pesello (lequel Pesello fut un excellent peintre d'animaux), Berto, mort à Lyon, dans le Rhône, un autre qui était des plus habiles et qui se nommait Andrea *degli Impiccati* (c'est-à-dire Andrea del Castagno comme nous le prouverons tout à l'heure). Or, il est clair, dit M. Milanesi, que par cette expression *nuovamente morti*, Filarète entend parler de ceux qui venaient de mourir quand il écrivait son épître dédicatoire; mais quand l'écrivait-il? Il y a d'excellentes raisons pour croire que ce fut entre les années 1460 et 1464, comme l'a fait observer un écrivain toujours bien informé, le bibliothécaire Gaye (si connu par sa querelle avec Paul-Louis Courier). En y regardant de plus près que ne l'a fait le savant compilateur du *Carteggio inedito d'artisti*, M. Milanesi a remarqué dans le nombre de ceux que Filarète déclare vivants Desiderio de Settignano, lequel mourut en janvier 1464. Donc la dédicace de Filarète, écrite après 1460, l'a été avant l'année 1464. Il résultait déjà de tous ces rapprochements que Domenico Veneziano avait dû mourir dans cet intervalle de quatre années, lorsque toute incertitude a été levée par la découverte, dans les registres mortuaires dont nous avons parlé, du jour où mourut Domenico; ce jour est le 15 mai 1461. Il demeure donc parfaitement certain qu'Andrea del Castagno n'a point assassiné son ami. L'agneau de La Fontaine disait : « Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né? » L'ombre d'Andrea peut nous dire : « Comment l'aurais-je fait quand j'étais déjà mort? »

Il reste à expliquer cependant que Vasari ait inventé de toutes pièces une pareille fable. Cela peut se comprendre ainsi : dans le temps où florissaient Andrea et Domenico, au mois de novembre 1445, un certain Domenico di Matteo périt assassiné; peut-être (mais ce n'est qu'un peut-être) l'assassin était-il un peintre portant le nom assez commun d'Andrea. On

en trouve deux dans les livres mortuaires, l'un dont la mort est enregistrée sous la date de 1457, comme celle d'Andrea del Castagno, l'autre qui était si pauvre qu'on dut l'enterrer par charité, en 1472.

Le surnom d'Andreino *degli Impiccati,* c'est-à-dire *des Pendus,* fut donné à Andrea del Castagno, non pas, comme dit Vasari, parce qu'il avait peint sur la façade du palais du Bargello, où siégeait le podestat, l'effigie des Pazzi pendus par les pieds, puisque la conspiration qui porte le nom de cette famille, et dans laquelle fut assassiné Julien de Médicis, est de 1478, mais pour avoir peint au même endroit les Peruzzi, les Albizzi qui avaient été déclarés rebelles et condamnés par contumace en 1435, à l'époque où Côme de Médicis le vieux rentra triomphant dans sa patrie. Une chose assez étrange, quoiqu'elle ne soit pas sans exemple, c'est qu'Andrea *degli Impiccati,* habile à peindre directement d'après nature, comme en général tout peintre appartenant à l'école des *réalistes* (pour employer l'expression moderne), avait rempli de portraits ses peintures de Santa-Maria-Nuova, notamment celles où étaient représentés le *Sposalizio,* c'est-à-dire le mariage de la Vierge, et sa mort. Parmi les apôtres témoins de l'Assomption, l'on reconnaissait Messer Rinaldo degli Albizzi, le même qui avait mis au secret dans le petit cachot, dit l'*Alberghetto,* Côme de Médicis, que les uns voulaient empoisonner, que les autres préféraient étrangler, de sorte que le portrait de Rinaldo pendu en effigie par Andrea se trouvait dans la fresque de Santa-Maria-Nuova dont nous parlons, mêlé aux portraits de ceux qui le firent pendre ainsi, à Falganaccio qui favorisa l'évasion de Côme, à Federigo Malevolti qui avait repoussé avec horreur la proposition de l'empoisonner, et au gonfalonier Bernardo Guadagni, qui reçut mille florins de Côme pour avoir consenti à son évasion.

Ces sortes de palinodies, nous l'avons vu et nous le verrons encore, ne sont pas rares dans la vie des artistes.

Il subsiste peu d'ouvrages d'Andrea del Castagno et encore moins de Domenico Veneziano. Ceux du premier qui n'ont point péri sont — indépendamment des grandes figures d'hommes illustres, aujourd'hui dans le musée national du Bargello et provenant de l'ancienne villa Pandolfini — un Christ en croix entouré de saints conservé dans le couvent de San-Giuliano, à Florence, au-dessus d'une porte, puis les deux saints, Jean-Baptiste et François, que nous avons signalés, peints comme des ascètes décharnés sur un mur près de la chapelle des Cavalcanti, à Santa-Croce, et une grande figure à cheval de Niccolo da Tolentino, qui fut capitaine-général des Florentins en 1433. Ce portrait imitant une statue équestre représente le capitaine armé, tenant le bâton de commandement. Sa statue se dresse sur un sarcophage soutenu par une console et gardé par deux soldats. Les draperies ont un beau caractère sculptural, ce qui ne doit pas surprendre de la part d'un peintre qui a excellé souvent dans cette partie de l'art. Cette figure équestre, une des dernières œuvres de Castagno, est placée dans l'intérieur de la cathédrale de Florence, au-dessus d'une des portes latérales de la façade. Elle fait donc pendant à la figure équestre de l'anglais Hawkood, dit Aguto, peinte au-dessus de l'autre porte par Paolo Uccello. Moins finement dessiné que celui d'Uccello, le cheval d'Andrea est commun, ramassé et violent. On montre encore quelques morceaux du Castagno dans les galeries de l'Académie des beaux-arts à Florence, mais l'attribution n'en est pas bien certaine, car on a donné déjà, et il est permis de donner à ces morceaux d'autres noms.

La seule peinture bien authentique ou du moins bien conservée de Domenico Veneziano est celle qui, de Santa-Lucia

dei Bardi, a été transportée dans la galerie des Offices, à Florence. Nous l'avons examinée avec le plus vif intérêt, c'est une peinture extrêmement claire et transparente et paresseusement finie. La Vierge entourée de saints en est le motif; elle est assise sur un trône élevé de deux marches, ayant à sa droite saint Nicolas et sainte Lucie, à sa gauche saint Jean-Baptiste et saint François. Parmi ces figures, il en est une, sainte Lucie, dont la figure fine et suave rappelle la délicatesse exquise de Fra Angelico et forme un contraste frappant avec la laideur de Jean-Baptiste. Cette dernière figure, qui a tout l'air d'un portrait, est marquée à l'empreinte d'un réalisme vulgaire et affecté.

Comment le Vénitien Domenico vint-il s'établir à Florence? Il est probable que ce fut sous les auspices de Côme de Médicis, qui, durant son exil, avait pu le connaître à Venise et lui donner quelque témoignage de sa générosité. Cela semble, du moins, résulter d'une lettre écrite de Pérouse par Domenico, en avril 1438, à Pierre de Médicis, fils de Côme. « ... J'entends dire à présent que Côme a résolu de faire peindre un tableau d'autel et qu'il le veut magnifique. Cela me plaît et me plairait encore davantage si, par votre médiation, j'en étais chargé, et, dans ce cas, j'ai l'espoir que je vous ferais voir une chose merveilleuse. Et pourtant il y a de bons maîtres tels que Fra Filippo (Lippi) et Fra Giovane (Angelico), mais ils ont beaucoup d'ouvrage à faire, et, en particulier Fra Filippo, qui s'occupe d'une peinture destinée à Santo-Spirito (de Florence) à laquelle il travaille jour et nuit, et qu'il n'aura pas finie avant cinq ans. Quoi qu'il en soit, le désir ardent que j'ai de vous servir m'inspire la confiance de m'offrir à vous, et de prendre l'engagement, si je faisais moins bien qu'un autre, de subir toutes les corrections voulues. »

On ne sait ce que sont devenus les deux coffres de mariage

que Domenico peignit au prix de cinquante florins d'or pour Marco Parenti, lorsqu'il épousa Caterina di Matteo Strozzi; mais il existe encore chez le prince Pio, à Florence, une fresque (détachée du mur et transportée sur toile) qui avait été peinte dans un tabernacle, et que l'on dit avoir été assez mal restaurée. La Vierge y est sur un trône à très haut dossier, tenant son fils qui bénit, et au-dessus d'elle plane, à demi cachée par des nuages, la figure en raccourci du Père éternel, les bras étendus, les mains ouvertes et la bouche rayonnante, ce qui est sans doute pour exprimer que les paroles de Dieu sont des traits de lumière. Cette peinture, encore précieuse malgré les restaurations qu'elle a subies, est le seul échantillon qui nous reste du talent de Domenico dans le genre de la fresque.

Domenico et Andrea ont laissé l'un et l'autre quelques élèves dont deux ont un nom. Piero della Francesca fut le disciple de Domenico, Piero Pollajuolo celui d'Andrea. Du reste ces deux peintres, dont l'un a si longtemps passé pour avoir été assassiné par l'autre, ont entre eux sous beaucoup de rapports une ressemblance incontestable, et si cette ressemblance n'est pas un témoignage suffisant de leur amitié, il est du moins certain aujourd'hui que la mémoire d'Andrea del Castagno a été réhabilitée par le consciencieux commentateur de Vasari avec ce genre d'éloquence qui surpasse tous les autres, la vérité.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE

DU PREMIER VOLUME.

LIVRE III.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

